سفيان الماجدي

اللغة في شعرية محمود درويش

دار توبقال للنشر

اللغة في شعرية
محمود درويش

تنويه

أصل هذا الكتاب رسالة جامعية تقدم بها الدارس لنيل شهادة الدكتوراه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط (المغرب) تحت إشراف د. محمد بنيس. وقد ناقشتها، بتاريخ 8 فبراير 2016، لجنة مكونة من دة. لطيفة الطايب رئيسة، ود. سعيد الحنصالي عضواً، ود. محمود عبد الغني عضواً، ود. عبد الجليل ناظم عضواً. وقد حصل الدارس بعد المناقشة على شهادة الدكتوراه بميزة مشرف جداً وتهنئة من أعضاء اللجنة، وتوصية بالنشر.

سفيان الماجدي

اللغة في شعرية محمود درويش

مكتبة عالم الباحثين

دار توبقال للنشر

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2017
©جميع الحقوق محفوظة

نشر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

صورة الغلاف عمل الفنان
ضياء العزاوي

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدار البيضاء -20300المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma
الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني : 2017 MO 3737
ردمك : 978-9954-659-41-0
ردمد : 2028-3733

مطبعة النجاح الجديدة (CTP) – الدار البيضاء

تقديم

.1

جاءَ انشغالُنا بموضُوع اللغة في شعرية محمود درويش استجابةً لبيان «قفصة»، عقِبَ الندوة التكريمية التي استضافَتْها تونس في يونيو 1995 تكريماً لمحمود درويش. وقدْ شكّل البيانُ دعوةً إلى قراءةِ نتاج درويش وَفْقَ تصوُّر جديد، وبطريقةٍ مُغايرةٍ تَسْتجيبُ لرغبة الشاعر نفسِه، كما حدّدَ البيانُ منطلقاتٍ جديدةً تقارِبُ «العمل الشعري بما هو مستقل بذاته، وبما هو تجربة شاعر جعل من كتابة القصيدة مجاله الحيوي، كسائر الشعراء الحديثين في العالم.»[1] وقد عبَّر محمود، آنذاك، عن غِبطتِه بمضمُونِ الوَرقة – البيان التي دَعَتْ إلى تَناوُلِ أعمالِهِ بعيداً عن الوطني، قريباً مِنَ الفنّي والجَمالي[2].

من هنا تقدَّمَ موضُوع اللغة في شعرية محمود درويش من جهاتٍ مُتعدّدةٍ؛ أولُها الدافعُ إلى مُقاربَة أعمالِ الشّاعر من زاوية اللغة وانطِلاقاً من النّص الشعري نفسِه، وثانيها تجاوزُ العوائِق الإبيستيمولوجية المُرتبِطة بالقِراءات المُنْجزَة عنِ المُمارسة النّصية لمحمود درويش، والتي شَكَّلَتْ حُجُباً سَيّجَتْ أعمالَ الشاعِر ضمْنَ مُقارباتٍ تنْظُرُ إلى السياسي والوطني فيها، وثالِثُها خوضُ مغامَرةِ البحث العلمي من موْضِع السُّؤال المعْرفي. على أنَّ هذهِ الدّوافِعَ ساهمَت في تحْديدِ مجالِ الاشتِغالِ، في علاقةٍ بالإشْكالِ واستحضَارِ سؤالِ الموضوع في مُختلِف أطوار البحْثِ.

---

1. محمد بنيس، «الوصية الشعرية» في القدس العربي، ملحق خاص بمناسبة أربعين يوماً على رحيل محمود درويش، بتاريخ 21/20 شتنبر 2008. راجع، أيضاً، «بيان قفصة» المثبت على الصفحة نفسها تحت عنوان : «من أجل منطلقات جديدة لقراءة الراهن المتغاير في الشعر العربي»، والتي شارك في تحريرها كل من توفيق بكار، ومحمد بنيس، وصبحي حديدي، ومحمد الغزي، والمنصف الوهايبي، ومحمد لطفي اليوسفي.

2. أنظر كلمة الشاعر الموسومة بـ : «هل ما زال الشعر ضرورياً؟» الملقاة في اختتام الندوة النقدية التكريمية التي أقيمت في مدينة قفصة التونسية ضمن كتاب حيرة العائد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص127.

وقد كان اهتمامُنا بمحمود درويش، الشاعر، منذُ اشتغالِنا على بحْثِ الماسْتر. إذ كانت **فكْرةُ الحداثة في لُغة القصيدة المغربية المُعاصرة** مدْخلاً إلى تأمُّلِ مجموعةٍ من المُمارسات النّصية الموْسُومة باختلافِ عناصِرها البنائية. من جهةٍ أخْرى، سمَحَ لنَا هذا الاشتغال، بالاقترابِ منَ القضايا النظريّة التي يطرَحُها موضوعُ اللغة، والآفاقِ التي يفْتحُها أمامَ القراءَةِ؛ حيثُ لم يكن المسْعى، حينها، هو البحث عن إجاباتٍ نَطمئِنّ إليها، بقدْرِ ما كانَ تساؤُلاً عن العلائِقِ التي تنْسُجُها اللّغة معَ باقِي الدّوال البانية للخطابِ الشعري، ووُقوفاً على وَضعِية الخطابِ النّقدي الذي تَلا كتابَةَ هذهِ القصِيدة.

وشكّلَ اختيارُ اللغة في شعرية محمود درويش مجالاً لحَصْرِ الدراسة وتحْصِينها منَ الشّتاتِ الذي يلْحَقُ القراءاتِ الشّاملة من حيث إشكالياتُها ومجالُ اختبارِها. وهو ما يجعل كلَّ دِراسةٍ تتوجّهُ إلى مَوْضُوعِها بهَدفِ إعادَةِ بنائِه، وتحْيِين المعْرفَةِ بِهِ، وهي مُنشغِلةٌ بأسئِلةٍ معرفيةٍ تخْتبِرُ مُمكِنَ النّصوص، بما هيَ مُمارَساتٌ تبْنِي نظَريتَها الخاصّة. وهُوَ ما لَا يتحقّقُ إلّا بالانتساب إلى إشْكالِيةٍ واضِحَةِ المَعَالِم، والاعتِمادِ على فرضياتٍ تهْتَم الدّارسَةُ بمُساءلتِها واختِبارِها. على أنّ صياغَةَ كلٍّ منهما لا يَعنِي إحاطةً تامّةً وقبلية بالموضُوع، بلْ هُو سعْيٌ إلى تجْدِيدِ الرّؤية إليْهِ؛ بما يجعلُ البَحْثَ مُحصَّناً بإشكاليةٍ لها أنْ تتّسِعَ مَع التقدُّمِ في العملِ.

2.

تتحدّدُ صيغَةُ الموضوعِ كما يلي : **اللغة في شعرية محمود درويش**، فِي إطارِ علاقاتٍ مُتداخِلةٍ نظرِيّاً وإجرَائياً، وهُو ما يجْعلُها مَوضوعاً عِلمياً. وقراءَتُنا للمنْجَز النصّي لمحمود درويش تسْتَنِدُ إلى سُؤالِ إبدالِ اللّغة، بحيْثُ يُصبِحُ هذا المُنْجزُ موضوعَ هذهِ المعْرفةِ. هكذا تَتقدَّمُ إشكالية هذه الدراسَة من سؤال محوريٍّ : **كيْف استطاعَت المُمارَسةُ النّصية لَمحمود درويش، أنْ تُراهِنَ على خطابٍ شعْريٍّ موْسُوم بالفَرادةِ، انطِلاقاً من إبْدالها لِدالِّ اللغَةِ في علاقَةٍ بباقِي الدّوال الأُخرى ؟**

مِنْ هُنا تتأسّسُ الإشكاليةُ على مقارَبةِ وعي الشاعر بالإبدال الذي لحَقَ أعمالَهُ في مُستوى اللغة. والصّدورُ عنْ هذه الإشكاليةِ يجْعلُ الأسئلةَ تتشعّبُ، وهيَ أسئِلةٌ تمنَحُ الإشكاليةَ مُحتوى معْرفياً. منْ هذهِ الأسئِلة : كيْف بُنيَت اللغةُ في شِعْرِ محمود درويش من حيث هي تركيبٌ، وصورةٌ، ومعجمٌ، ودلالةٌ، وإيقاعٌ ؟ ثمَّ هلْ تعني حداثَةُ اللغة، بالضّرورة، حداثَةَ الخِطاب ؟ وإذا كانَ الانطِلاقُ من سُؤالِ الإبدالِ يفترِضُ مجَالَ التّحقّق،

فهل يكونُ في النّصوص الشّعرية أمْ في الخِطاب ؟

يفْرِضُ البِناءُ المنْهجي الذي انطَلقْنا منْهُ، صوْغَ فرضيّةٍ منْ عناصِرَ متعدّدة، تُعضِّدُ الإشكاليةَ التي نصدُر عنها، وتكونُ مجالاً لاختبارِها في محطّاتِ هذه الدراسة. وعليه يُمكِنُ أنْ نُحدّدَ عناصِرَ هذه الفرضية في ثلاثٍ :

أ – صُدورُ محمود درويش، في مُمارَستِه النّصية، عنْ مفاهِيمَ وتصوّراتٍ نظرِية تُؤطِّرُها. وهِي تصوّراتٌ لا تَتَكشَّفُ إلا بِتتبُّعِ المَسيرِ الإبداعي للشاعر، في أشْكالِه المُتعدّدة، وباستجْلاءِ التغيّراتِ التي طرأتْ عليْه. ذلِكَ أنّ محمود درويش أرْسى تصوُّرهُ لمجموعةٍ من المفاهيم النظرية، منْ داخِلِ مُمارسَتِه النّصية، وتأمّلَ مفهُوم الإيقاع، مثْلَما أوْلى العنايَة بمفْهومِ الصّورة والبِناء، وشَغلَتْهُ وضعيةُ الشّعر الموْزونِ في علاقَتِه بقصيدَةِ النّثر.

ب – تَسانُدُ الشِّعر والنثر في بناءِ الخِطابِ الشّعري لمحمود درويش. فأعمال الشّاعرِ لمْ تقتَصِرْ على النّص الشّعري، وإنّما اتّسعتْ لتَشمَلَ نُصوصاً نثْرية. وقد انطوَت هذه المُمارَسَةُ، في تعدُّدِها، على تجرِيبٍ يكشِفُ عنْ وعيٍ بمأزِقِ الشّكل الكِتابيّ؛ وهو ما تَبدّى في تضمُّنِ بعض قصائِدِ الشاعرِ لجُملٍ نثْريةٍ.

ج – وعيُ محمود درويش بإبْدال اللّغة، وهو وَعيٌ اقتَضاهُ التنبُّهُ لخُصوصِية اللغةِ في خطابِه الشّعري، ترْكِيباً ومُعجماً. وهذه الخُصوصيةُ هيَ ما يسِمُ مُمارَستَهُ النّصية بالفَرادَةِ. وقدْ بدَا جلِيّاً أنّ هذه اللغة عرَفَتْ إبدالاتٍ تميّزتْ بالتقَطُّعِ، حيْثُ تختلِفُ وظيفتها منْ مجْموعةٍ شعرية إلى أُخرى، وهو اختِلافٌ تسْتَدْعيهِ طبيعَةُ التّجربَةِ نفْسِها.

وعلى هذا الأساسِ، تدْعُونَا إشكاليةُ البحْثِ، في ضوْءِ هذا الافتِراضِ مُتَعَدِّد العناصِر، إلَى قراءَةٍ نسَقِيّة لأعمال محمود درويش، قراءةٍ تبْحَثُ في العلاقاتِ التي تنسجُها مُختلِفُ العناصر البنائية للقصيدة، فيما هي تؤسِّس لخطابٍ شعريٍ مسْكُونٍ بالسّؤال.

3.

يتحَدّدُ متن الدّراسَة في أعْمال الشاعر محمود درويش. وهُو اختِيارٌ استراتيجِي، دعَتْنا إليهِ القراءاتُ التي قُمْنا بِها، على نحْوٍ مُتّصِلٍ، لأعْمال الشّاعر، في ضوْءِ تعَدّدِ أشْكالِ الكتابَةِ لديه، وافتراضِ صدُورِهِ عنْ وعيٍ نظرِيّ يتَواشَجُ مع الفعل الكتابِي، في ارتباطِهِ بالإبدال الذي مَسّ مُمارَستَهُ النّصية من زاوِية اللّغة.

إنّ مُقاربَة اللغة في شعرية محمود درويش هيَ بحْثٌ في مُمكنِ مُنجَزه النّصي المَوْسوم بالغَرابَةِ والاختلافِ، والذي عرَف سَيرورَةً، وحقّقَ تراكُماً في الكتابة الشعرية وغيرِها، ثُمّ راهَنَ على تأسِيسِ خطابٍ شعريّ شُغِل بقَضايَا القصيدةِ، وأسئلِتِها الأكثرِ عمْقاً. وهِيَ كلُّها خَصَائِصُ جَعلَتْ هذا المَتْنَ أقْربَ إلى استِضافَةِ إشكالية البحْثِ وفرضياتِهِ.

يُشكّل مَتْنُ الشاعر محمود درويش الحقلَ الإجرائيّ لاختبارِ إشكاليةِ الدراسة، على افتراضِ قابليتِهِ لاستيعابِ إبدالِ اللّغة كتصَوُّرٍ نظري يتأسّسُ أثناءَ البناءِ. على أنّ انطِلاقَنَا مِنَ النص الشعري نحْوَ استِخلاصِ نظرِية بِنائِه، جعَلَنا بَعيدِينَ عنْ تَتبّعِ مَنهجية قبليّة؛ تنطلِقُ منَ النّظرية وتَتوَجّهُ إلى النص لتَبْحَث لنفسِها عنْ إمكانِ التّحقّقِ.

وهكَذا، ارتأيْنَا الانطِلاقَ منَ الكُلّي في كتابةِ محمود درويش، بعدّهِ مُضيئاً للجُزئي فيهَا. إذ إنّ الاقتِصارَ على نماذجَ شعريةٍ من مجْموعِ أعمالِ الشّاعر، اختزالٌ لِنتاجه، وعائقٌ منهَجي لاختِبارِ إشكاليةِ الدراسة، والتي تتطلّبُ تَتبُّعَ الممارسة النصية لدرويش في شُموليتِها.

4.

يتأسّس الأدبُ العربيّ الحديثُ على مجْمُوعةٍ من التّصَوُّرات النّظرِية التي أثبتَتْ فعالِيتَها وأثَرَها في المُنْجزِ النّصِي لمُؤلّفين في الكتابة النّثرية والشّعرية. وقد جعلَتْ هذه التصَوراتُ الأدبَ العربي مُندَمجاً مع آدابِ العالَم، ومُتوَجِّهاً نحْو خلْقِ طرائقَ جديدة للكتابةِ والأجناس الأدبية. ومِنْ ثَمّ يكُون البحْثُ في هذه التّصَوُّراتِ النظريةِ سعْياً إلى الكَشْفِ عنْ موْقِعِ الأدب العربي الحديث ضِمْنَ الآداب العالمية، وإعادةَ قراءةٍ لهذا الأدبِ في ضوْء الاهتمامِ بوعْي ولا وعْيِ الكاتِبِ بالتّصوراتِ التي تَقُوم الأعمالُ عليْها، ومنْها تنْطَلِقُ.

إنَّ الأدبَ العربيّ الحديثَ انْفَتَح، وهُوَ يسْعَى إلى التّحديثِ، على آدابِ العالَم، وقدْ ساعَدَهُ فعْلُ الترجَمَة على ذلك. وفي سعْيِه هذا إلى الانفِتاح، اهتَمّ الأدَبُ العربي بالوَعيِ النّظري المُرْتبط بالأجْنَاسِ الأدبيّة وقضِيّةِ الحُدودِ بيْنَها، كما انْفَتَحَ على الفُنون المعاصرة من موسيقى، ورسْمٍ، وسِينما، وأبْدَلَ لُغَتَهُ التي تُعَدّ رُوحَ كلِّ عمَلٍ أدبِيّ.

تَسْتَدْعِي، إذن، إعادَةُ قراءَةِ الأدبِ العربيّ الحديث استِحْضارَ تلْكَ التّصوّراتِ التي وَجّهَت الممارساتِ النصيّةَ؛ حيْثُ تتفاوَتُ قُوّةُ حضورِها في الأعمالِ الأدبيّة، بحَسَبِ وعْيِ الكاتبِ بِها. فَمِن الأدباءِ منْ يُفكِّرُ فيما يَكْتُبُ؛ يُصَرِّحُ، أو يُصدِرُ بياناً يضَعُ الأسُسَ النظريّة لتَصَوُّرِه في الكتابة. ومِنَ الأدَباءِ منْ تعْكِسُ مُمارَسَتُه النّصية هذِه التصَوُّراتِ دونَ تصْريحٍ

مُسْبَق مِنه. ويبْقى القارِئُ، المتحصِّنُ بالسُّؤال المعْرفي وبآلياتِ القراءة، وحْدَهُ القادِرَ على استِجلاءِ هذه التصوراتِ التي تَحَكّمَت في الممارسة النّصية لهذا الشّاعرِ أو ذاكَ، واستنْباتِ الأسئِلة بخُصوص مَدَى وعْيِ الشَّاعِرِ بما يَكْتُب.

تهْتَدِي دراسَتُنَا بالشعرية، ومعَها تتبَادَلُ الأسئِلة. والصُّدورُ عن الشِّعرية، لا يعْنِي الانغلاقَ على إمكانٍ قرائيٍّ أُحادِي البُعدِ في المُقارَبة، بلْ هو خِيارٌ منْهَجِي يسْعى إلَى نقْلِ اللغة مِن اللِّسانياتِ إلى الخِطابِ، فيما هو يسمَحُ بإمكانيةِ البحْثِ المُتجدِّد في المُنجَزِ النّصي وجعْلِه المُنطلَقَ نحْوَ بناءِ نظرِيّته. وقدْ شكّلَ هذا التوَجّهُ نواةَ هذه الدراسة وغايتَها في آنٍ؛ بالنّظر إلى أنّ مُغامَرتَنَا، في الانطِلاقِ منَ النص، كانَتْ تهْجِسُ بما تُقَدِّمُه هذه النصوص منْ طرائِقَ بنائِيةٍ، حيْثُ تصْطَدِمُ القراءَة بمُمكِنِ النص، الذي يُجاوِزُ النظريةَ، ويصْبح، حينها، كلُّ تصورٍ مُسبقٍ عاجزاً أمامَ فضاءِ القصيدة المفْتوحِ.

ويَتطلّبُ تناوُلُنا للّغة، في أعمال محمود درويش، مُقاربَتَها في علاقةٍ بباقِي الدّوال البانية للقصيدةِ. إذْ إنّ الاشتغالَ على اللّغة يتِمُّ داخِلَ الخطابِ، وليْسَ بمعْزلٍ عنْ عناصِر الإيقاعِ والصُّورة والدلالَة، في إطارٍ منَ العلاقات الموْسُومة بالتواشج والتداخل، بحيث يكونُ الإيقاعُ متحكِّماً في نسَقِ الخطاب «أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة»[3].

5.

اقتَضى اعتمادُنا على إشكاليةٍ ذات فرضياتٍ مُتعدّدة، تقسيمَ الدراسة إلى قِسمين رئيسَيْن، يضُمّ كلّ منهُما فصليْن. خصّصْنا القسمَ الأول للوُقوف على تعدّدِ المُمارسة النصّية لمحمود درويش، ثمَّ الوعيِ النّظري الذي وسَم هذا التعدّدَ، وأثّثَهُ بمجموعةٍ منَ التصوّرات والمفاهيم التي برزت في وعي الشاعر ولا وعيه.

ويُركّزُ الفَصل الأوّل من هذا القسْم على مجموعةٍ من العناصر المُمهّدَة للاشتغال على عناصرِ الفرضية. وعلى هذا الأساس تَمَّ الانتقالُ منْ مقارَبة موضوع تلقّي محمود درويش في النّقد العربيّ، منْ خلال زاوِيتيْن، هما زاويةُ المضامين، وزاويةُ الخصائص الفنية والجمالية، إلى إنجازِ قراءةٍ جديدة لهذه الأعمال ترُومُ الوقوفَ على المحطّاتِ المفْصلية التي

3. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، 2014، ص. 178.

ميّزت المسارَ الإبداعي للشّاعر، شعراً ونثراً، وتهدفُ إلى الكَشف عنِ العناصر النّصية التي ميّزت هذا المُنجَز النصي من طرائقَ تتّصلُ بالكتابة لدى درويش.

ويتوجّهُ البحثُ، في الفَصل الثّاني منَ القِسم الأول، نحْو النصّ الشعري، لاستِخلاصِ مفاهيمَ وتصوُّراتٍ صدَرت عنْها المُمارَسة النّصية لدرويش. وتتلَخّصُ هذه التصوّراتُ والمفاهيمُ في الشّعر والتحوُّلاتِ التي عرَفَها، ثُمّ النثْر والأبْعاد التي يأخُذُها ضِمْنَ العملية الإبداعية لدرويش، والتّعالُقات النّصية التي تَنْبَني بينَ الشعر والنثر؛ منْ مشهَدٍ شعري، وقصيدةٍ بخصائصَ نثريةٍ. وقدْ دفَعنا إصْرارُ درويش على الاستمرارِ في كتابة قصيدةٍ موزُونة إلى مُساءَلة مفهُوم الإيقاعِ لديْه من خلالِ البناءِ البَصري للقصِيدة، ووَضعية المَكان النّصي فيها. وأخيراً، يتناوَلُ هذا الفَصل التحولاتِ التي عرفَتْها الصّورة الشعرية في الخطاب الشعري لدرويش، وعلاقَتِها بالتّشكيل، ثم انتقالِها منَ الصّورة الرمزية إلى صُورٍ في ذاتِها.

مَع القِسم الثّانِي، سيأخُذ اشتغالُنا منْحى آخرَ، من خلال تركيزِه على اللّغةِ. فبَعْدَ أنْ مكنّتْنا قراءةُ أعمالِ الشاعر منْ استجْلاءِ المفاهِيم والتصوّرات التي تُؤسّس الوعْيَ النظريّ لدرويش بالمسْألةِ الشّعرية، لَنا أنْ نتوَجّهَ، في الفصل الثالثِ، إلى استِخلاصِ تصوّرِ درويش عنِ اللّغة، انطلاقاً منَ النص الشعري نفسِه، وانتقالاً إلى الوُقوفِ على عناصِرِ المعْجَم الشعري لديْه، والطرائقِ التي يبْني بها التّركيبَ، منْ خلالِ عُنصرين رئيسيْن هُما التقديمُ والتأخيرُ، والاعتِراضُ.

وسيكونُ الفصلُ الرابعُ امتِداداً للاشتِغالِ على دالّ اللغة، وسَعْياً إلى الوُصول لخُلاصاتٍ تمَسّ خُصوصيّة اللغةِ عندَ درويش، مُمثّلَةً في زَمنيّةِ التركيب؛ أي البحثُ في ما يمْنَحُ هذا التركيب فَرادةً. بالإضَافةِ إلى أنّ مُقارَبتَنا ستَقُودُنا إلى تَتبُّع الإبدالاتِ التي عرَفَتْها هذه اللغة، وذلك استناداً إلى وظائِفها. كما تناقِشُ الدراسة، في محطّتِها الأخيرةِ، مسارِبَ الخطاب لَدى محْمود درويش، حيث تتبدّى لنَا علاقةُ اللغة بباقِي عناصرِ الخطّاب الشّعري، وهو ما سيَظْهر في الأزمَة التي بلَغَتْها المُمارسة النصية للشاعر في أعمالِه الثلاثة الأخيرة، وهي أزْمة بدَت منْ داخِل النّص بعدّهِ مُختبراً مستمراً، يدعُونا إلى مساءَلَته، وتعرّفِ مركَزِية اللّغة فيهِ.

.6

إنجازُ الدراسة جُهْداً مُنظَّماً في العَمَل، بدْءاً بِمُحاولةِ استنْبات أسئلةٍ تَقودُنا، وتوَجّهُنا نحْوَ تطويعِ إشكاليةِ البحْثِ وفرضياته، ومن ثَمَّ فتْحِها على مشْروعِ اشتغالٍ مُستقبَليّ.

وهكذا، كُنّا أمامَ صعُوبَةِ تحديدِ عيِّنة المتْنِ، وإمكانِ حصْره في نَماذِجَ منْ شعر درويش، إلاّ أنّ توقّف هذهِ الممارسةَ النصية بوَفاته، دفعَنا إلى توسيع دائِرة الاشتغالِ على مجموعِ المتْن، والانطلاقِ من القصيدة نحو النثر بأشكالِه، سَعياً إلى تحقيقِ قراءةٍ تتوجّهُ من النص الشعري إلى استخلاصِ نظريّته.

منْ جهةٍ أخْرى، شكّلتْ بعضُ القراءاتِ المُنجزةِ عن أعمال محمود درويش عائقاً، بعدِّها قراءاتٍ صادرةً عن تصوُّراتٍ قبلية؛ رَبطَتْ نِتاجَ الشاعر بالشِّعر السياسي، وغيّبَت الشّعري والفني والجمالي فيه، فكانَ لِزاماً قراءَةُ هذه المُقاربات، ثم نِسيانُها، والإنصاتُ لصوْتِ القصيدة، وإبدالُ زوايَا النّظر إليها.

.7

ختاماً، أتَقدّمُ، بجزيلِ الشّكرِ والامتنانِ إلى أستاذي محمد بنيس الذي صاحبَ هذا العَمل، وتابَعَ مختلِفَ مراحِلهِ بالنقدِ والسؤالِ، ولولا توجيهاتُه الدقيقةُ وآراؤُهُ الرصينةُ لَمَا كانَ لهذه الدراسةِ أنْ تبني سؤالَها. لقدْ كانَ الأستاذُ مُنْصِتاً ومُوَجِّهاً، في الوقتِ نفسِه الذي كانَ فيه معلّماً ومُربياً، ومهما أثْنَيتُ عليه فلَنْ أُوفّيهُ حقَّهُ الرّمزيَّ. وأتوجّه بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ عبد الجليل ناظم على اهتمامه بهذا البحث متابعةً وتأطيراً ومساعدةً. كما أشكُر الأستاذَ عز الدين الشنتوف على متابعتِه الجادّة لهذه الدراسة، وملاحظاته المعرفية والمنهجية التي أنارت المعتِم في طريقِ البحث، وفتَحَتْ لهُ أفاقاً أرحبَ. والشكر موصولٌ إلى الأستاذ سعيد الحنصالي على التأطير والمواكبة، وإلى زوجتي التي تحمّلتْ تبعاتِ إعداد هذا البحث، بِصَبْرٍ وأناةٍ، وإلى يوسف البهالي، وحفيظ الشرقاوي صديقِ الشِّعرِ والعُمر.

القسم الأول

كتابة محمود درويش

تعدد الممارسة النصية وبناء الوعي النظري

وكأنني قد متُّ قبل الآن...
أعرفُ هذه الرؤيا، وأعرفُ أنني
أمضي إلى ما لَسْتُ أعرفُ. رُبَّما
ما زلتُ حيّاً في مكانٍ ما،

محمود درويش

جدارية

مدخل

نَختارُ، في القسم الأول من هذه الدراسةِ، الاشتغالَ على موضوعِ تعدّد الممارسة النصية للشاعر محمود درويش والوعي النظري المرتبط بها؛ وذلكَ لما يمْكِن أن يسمحَ به من إضاءةٍ للمتن الذي ستنشغلُ الدراسةُ به، ومنْ إمكانيةٍ لطرح أسئلة ترتبطُ بالإشكالية والفرضيات التي نَصْدرُ عنها. فالانطلاقُ منَ التعدّد الذي وَسَمَ ممارسة درويش، يُفضِي إلى افتراضِ تعدّدٍ في مستوى عناصرها. كما أنّ الاقترابَ من الأعمال بقراءتها وتقديمها، انطلاقاً من الوقوف على المحطّات المِفْصَليّة فيها، واستنطاقِ المُهيمِن، خيارٌ استراتيجي يهْدفُ إلى بناء مَتْنٍ داخل المتن الأَعَمّ، يكونُ الحقْلَ الإجرائي للدّراسة والتحليل، وفيه نُنْصِت إلى صَوْت محمود درويش، ونقتربُ من ممارستِه الإبداعية، ونكشف، من خلاله، عن التصورات النظرية التي تؤطر المنجز النصي لهذا الشاعر.

لهذا الاختيارِ مُسوِّغاتُه وحدودُه في آنٍ. فإذا كانَ الوُقوفُ على هذا المتن، انطلاقاً من شرْحه، إضاءةً له، فإنَّ كُلَّ إضاءةٍ تقْتَضِي إشراكَ منْ خَبِرَ، قبْلها، هذا المتْنَ. وهو ما يعني أنَّ تقْديمَنا للأعمال سَيَنْفَتِحُ على التجارب النقدية للدارسينَ الذين تَطرّقوا إلى أعمال درويش بالتحليل والمساءلة. على أنَّ هذا الانفتاح لا يعني بالضرورة التحصُّنَ وراءَ قراءةٍ تطْمئِنُّ إلى أسئلتِها وواقعِها، بقدرِ ما يرتبِطُ الانفتاحُ، هنا، بالاطّلاع على القراءاتِ المُنجزَة عنِ المتن قيْدَ الاشتِغَال، تجنُّباً لكلِّ تَكرارٍ غيرِ ذي جدْوى.

بهذا المعنى تَكْتمل أضلاعُ الفصل الأول؛ تقديمٌ للأعمال الشعرية والنثرية، ووقوفٌ على عناصر تلقّيها في النقد العربي، ثم قراءةٌ في الأعمال انطلاقاً من المُهيمِن فيها، مع الوقوفِ على العناصر النّصية التي طرحَتْها هذه الأعمالُ أثناء فعْلِ التلَقّي والتّأويل، والعملِ على استخْلاصِ خصائص هذا المتن الذي سيكون مُختبراً لتَحقُّقِ الإشكالية والفرضيات.

فيما سَيتوجّهُ الفصل الثاني، من هذا القسم، إلى مُساءلة المنجز النصي لدرويش،

بهدفِ استخلاصِ تصوُّراتِه عن مفاهيم الشعر والنثر والإيقاع والصورة، وما يربِطُ بينهَا مِنْ وشائِجَ وعلائِقَ تجعلُ منها مُتفاعلةً في بناءِ الخطاب الشعري للشاعر، وهُو ما يستَدْعِي منّا الانطلاقَ من النّص الشعري، والانفتاحَ على مختلِف النصوص التي كتَب درويش.

الفصل الأول

تعدد الممارسة النصية عند محمود درويش

1. تلقي محمود درويش[4]

بدْءاً، يتعيَّنُ التنْصِيصُ على استِحالَةِ حَصْر الدرَاسات التي تنَاولَت شِعر درويش، مُنْذ نِهاية الستينيات من القرن العشرين حتّى اليَوْم. فالتّجْربَة التي خاضَها الشّاعر على امتدادِ أربعين سَنةً، راكَمَتْ نِتاجاً شعْرياً موْسُوماً بالغَزَارَة. وقدْ عُنِيَ هَذا النِّتاجُ بمُقَاربات نقْديةٍ مختَلِفة؛ غيّرت من أدَواتِ قراءتها، وجَعلَت المُنجزَ النَّصي لدرويش مفْتوحاً على تعدد القِراءة والتَّأويل.

يفضي الوقُوفُ على المُوجِّهات القرائِية التي اعْتمدَها الدارسُون في مُقاربَة أعْمال درويش، إلى تحْيين الموضُوع وأسئِلتِه. انطلاقاً من الاستِمرارِ في التَّفْكير في مسالكَ قرائيةٍ سبَقَ للتلقي أن انْشغَلَ بها، أو انْتَهى إليْها. وبذلِك تحافظ دراستُنا على المَسَافة بيْنها وبيْن ما كُتب عنْ درويش وأُنجِزَ عن نِتَاجِه الشِّعري.

وتكْشِفُ قراءَةُ عيّناتٍ من المُقارباتِ المُنجَزَة عن ممارسَة درويش الإبْداعية أنّ النّقد تعامَل معَها انطِلاقا من وَضْعياتٍ مُتبايِنَة. فبَعضُها قرأ شعر دَرويش منْ حيْثُ المضمون، فجَعل منْه مُعَبّراً عن قضايَا الوَطنِ، بلْ شاعِراً للمقاومة وللقضِيَّة الفلِسطينِيّة. ووقفَ

---

4. يمكن الاطلاع على دراستنا الموسومة بـ: «تلقي محمود درويش في النقد الأدبي العربي» المنشورة في مجلة مشارف مقدسية، العدد 7، اللجنة الوطنية للقدس عاصمة دائمة للثقافة العربية، رام الله. وفي الدراسة انفتاح أوسع على التجارب النقدية التي قرأت نتاج محمود درويش، انطلاقاً من التقسيم الذي صدرنا عنه.

البعضُ الآخرُ على مَا في هذه المُمارسة منْ عناصِرَ وخصَائِصَ فنِّية وجمَالية.

تقِفُ قراءَتُنا لِما أُنجزَ منْ مقاربَاتٍ نقدية عنْ نتَاجِ درويش، عنْد نمُوذجيْن من كلّ فئة. وبذَلِك فإنّ دراسَتنا تحْمي نفْسها من الانْصِراف إلى مُقاربة شاملةٍ، وتتَحَصَّنُ منَ الانْسياقِ ورَاءَ كلّ تأويلٍ مُضَلّلٍ، وخطاب إعلامي مُقِّل.

1.1. شاعر القضية

لقَدْ اتَّفق جُملة من الدارسينَ على مقاربَةِ أعمال درويش انطلاقاً من مَضَامينِ شِعْره، ومِنْ أهَمّ الدّراسات في هذا البابِ وأوَّلِها دراسَةُ رجاء النقاش محمود درويش : شاعر الأرض المحتلة، والتي رأى فيها النَّاقِدُ أن نِتَاجَ الشَّاعر تعبيرٌ صَرِيحٌ عن القضية الفلسطينية، وتتَبُّعٌ لتحولاتِها في الزمان. كتب النقاش : «ولقد كان من الطبيعي أن تمتد أي دراسة لمحمود درويش إلى دراسة القضية التي يعبر عنها ويستمد منها تجاربه الإنسانية [...] هذه التجارب التي يعتمد عليها في قصائده المختلفة، ولذلك فقد عنيت هذه الدراسة بقضية العرب في إسرائيل وظروفهم المادية والنفسية»[5].

عَلَى أنّ رجاء النقاش ينْطَلِقُ في دراسَتِه منْ معْطى جاهِز، هو حُضورُ القضيّة الفلسطينية في الشّعر الفلسطيني. وهو بهذا المعْنى، يبحثُ في شِعْر درويش عمَّا يُعَضِّدُ طرْحَه المنْهجي، انطلاقاً من استِنطاقِ القصائدِ من زَوايَا العذابِ، والتَّقتيلِ، ومشَاهِد الجَرائمِ الإسرائيلية في حَقّ الفلسطينيّين. وقد دعا هذا الاستنطاقُ الناقدَ إلى أن يكتبَ ضمنَ كلمته الأخيرة من كتابه : «فمحمود هو تلميذ هذه المأساة، وابنها، وشاعرها ومغنيها الكبير [...] وهو شاعر الأرض... يتمسك بها، بأعشابها وصخورها وتراثها وترابها إلى أبعد الحدود... وقضية ارتباطه بالأرض هي قضية مقدسة عنده»[6].

وإن كانَت دِراسَة النَّقاش صادِرةً في زمن كانَت فيه مُمارسة درويش في بداياتها الأُولى، فإنَّ قراءَة النَّاقد فيصل دراج متأخِّرة في الزمن، وهِيَ بالرَّغم من ذلِك، تُراهن على إعَادة قراءَة نتاج درويش بِعَدِّه شاعرَ الأرْض المُحتلَّة. بلْ إنَّ قراءَة النّاقد تذهَبُ إلى اعْتبارِ أعمال درويش تحريضيّةً، فهِيُ تتَرَاوحُ بيْن الأسَى والأمَل، بيْن الخيْبَة والتَّفاؤُل، وتعْمل على شَحْذِ الهِمَمِ من أجْل الدِّفاع عن الوطَنِ المَسْلُوب. كتَبَ درّاج :

5. رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، بيروت، الطبعة الثانية، 1971، ص. 8.

6. المرجع السابق، ص. 307.

«فالأرض سيّدة، وعلى الشاعر أن يدافع عنها مع آخرين، وفلسطين محتلة والشاعر عاشق لها، يعبدها لأنها جديرة بالعبادة [...] الأرض التي التبست بالحبيبة، هي البداية، والشاعر تابع لها، يستمد من جرحها ثورة، ويستولد من أغنيتها نشيده، فهي قوامة عليه، يمشي وراءها، ويصف أقدارها، في انتظار الفجر وتكاثر السنابل»[7].

لقدْ عَانى محمود درويش كثيراً من تِلكَ القراءاتِ التي حَصَرتْ نتاجه في نطاقِ القصيدة السيّاسية التّحْريضية، وقدْ عبَّرَ عنْ رفضه لذَلك في عدَّةٍ مناسَبات، وفي كثيرٍ من اللّقاءات الصّحفية، كان آخرها الحوارُ الأخير، أيّاماً قبْل وفاته. قال : «لقد تعرضت قصيدتي إلى التأويل السياسي المفرط، وكأن همّ النقاد الوحيد هو البحث عن موقف ما ثاو في القصيدة يدين محمود درويش ويجرح وطنيته»[8].

إنّ هذا التَّصْريح المُباشِر منْ درويش يتَماشى معَ ما كُنَّا قدْ أشَرْنا إليْه سابِقاً، من أنَّ الشَّاعر لمْ يَعُدْ يرْغبُ في أنْ يُقرأَ نَصُّهُ قراءةً واحِدِيَّةً، تنْظرُ إلى العَمَل بِعَدِّه بياناً سياسياً يرْفض ويُنَدّد المُمارسات الإسرائيلية، أو خُطبَةً حماسيةً تسْتَحِثُّ المُقاوِمين للدّفاع عنِ الوَطَن.

2.1. شعرية درويش

بالمُقَابِل، انْخرط مجموعةٌ من الدارسين في تَأَوُّل الفِعْل الشِّعْري لمحمود درويش انطلاقاً من عناصِرَ فنيَّةٍ وجماليةٍ مُتَعَدِّدَة، وبالتالي منْح النّص حريةَ البوْح بإمكاناتِ قراءَتِه، خُصوصاً وأنَّ هذا المَتْن لا يُكُفُّ عنْ طرْح الأسئلةِ، في الوقت نفسِه، الذي يُحَرّضُ فيه على القراءة التي لَها التَّعدُّد والاختلاف. ونَعْرض هُنا لمقارَبتَي دارسيْن هما : محمد بنيس ومحمد مفتاح.

قاربَ محمد بنيس، في إطارِ اشتغاله على الشِّعر المُعاصر، عيِّناتٍ من أعمالِ محمود درويش، إلى جانِب شُعراءَ هُم : بدر شاكر السياب، وأدونيس، ومحمد الخمار (الكنوني). والقصائدُ التي اخْتارها الدّارسُ هي : «ضباب على المرآة»، و«سأقطع هذا الطريق»،

7. فيصل دراج، «القصيدة والأرض المتحولة»، في هكذا! تكلم محمود درويش، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2009 ص.32.

8. حكيم عنكر، «محمود درويش : شعري تعرّض لكثير من القراءات المغرضة»، في القدس العربي، العدد 5939، بيروت، 2008.

و«أحمد الزعتر»، و«تلك صورتها وهذا انتحار العاشق». وقد صَدَرَ بنّيس في هذه المُقاربة عنِ الشّعرية، بمَا هي أداةٌ لدراسَة الخَصائص الدّاخلية للنص الشّعري.

تَحضُر نصوص درويش في دراسة محمد بنّيس، ابْتِداءً من اشتِغالِه على الوَقفَة في محْوَر النَّص وبناء الإيقاع. وقدْ توصَّلَ النّاقد إلى خُلاصَة مفادُها تَعَدُّدُ الوَقْفَة لدى الشّاعر. كمَا يكشِفُ بنّيس اعتمادَ درويش على الوحْدة الوزنية، والتفعيلة الناقصة منها، كما في قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق». ويذْهَب إلى عدِّ قصِيدة درويش تقومُ على قانُون القافية المتوالية والمتناوبة، وقانونِ القافية المتَواطئة، واعتمادِ الكلِمة المعْزولة؛ أيْ تلك التي تنْفَرد وحدَها ببَيْت.

ويُواصِل محمد بنّيس استجلاء خصائصِ كتابة درويش مُتَوَقِّفاً عند عُنصُر التوازي، بمُا هو عُنصرٌ من عناصِر الانْفصالِ الدّلالي المُكوّن لخَصِيصَة الإظْهارِ. ينْضافُ إليهِ الحذْفُ، الذي لا يَتأسّس إلا بالإيقاعِ وفيهِ. كمَا يخُصّ الدَّارِس قصيدةَ «أحمد الزعتر» بدراسة مهمَّة، من حيث التداخلُ النَّصي. ويُسجِّل بأنها تنتمي إلى فضاءٍ شعري خاص هو العذاب الفلسطيني. ويبرزُ النصّ الغائِبُ لهذه القصيدة في الخطاب السّياسي والتاريخي: «إن الخطابين التاريخي والسياسي هما، باعتقادنا، النواة المركزية، للنص الغائب في هذه القصيدة»[9].

وتَتَقَدَّم مقاربةُ الناقد محمد مفتاح، لعيّناتٍ من قصائدِ محمود درويش، ضمْنَ كتاب: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة- الموسيقى - الحركة). وقدْ تناوَل مفتاح إلى جانب محمود درويش، كلاًّ من: المهدي أخريف، وأدونيس، ومحمد بنيس، وعبد الرحمن بوعلي، ورشيد المومني، وحسن نجمي. وقد قامتْ هذه الدراسةُ على منهج يستنِدُ إلى مجموعة من المعارِف والعلوم، وهو مَا جعَلَ المُقارَبة أشْمل، وأوسع في التحليلِ وفي الوُصولِ بالنّص الشعري إلى أماكِنَ قرائيةٍ غير مطْروقَة سابقاً. كتب:

> «اعتمدنا على تصورات ونظريات ومناهج مستقاة من العلوم المعرفية، بما تحتوي عليه من علم الأعصاب، وعلم تحصيل المعرفة، وتدبيرها، وعلم النفس، واللسانيات، وفلسفة الذهن؛ ورؤى العلوم المعرفية هي التضافر بينها لتحليل ظاهرة ما؛ وإعمالا لهذه الرؤى، فإننا أقمنا التوسيع على ثالوث؛ هو اللغة، والموسيقى، والحركة، باعتباره جذرا تتفرع عنه جذوع، وأغصان، وأفنان؛ لذلك خصته الأبحاث المعاصرة بعناية فائقة»[10].

9. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 197.

10. محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، الجزء الأول: مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة

بالرُّجوعِ إلى كلّ هذه المعارف والنظريات والمناهج، تأْخُذ دراسة محمد مفتاح في مقاربةِ نصوص درويش. ويَظْهرُ أوّل تجلٍّ لهذا الاشتغال في مُقاربة قصيدة «الأرض»، انطلاقاً من مقارَبَة الشّبكة الدلاليةِ، التي تُفيدُ بأنّ المفاهِيمَ مُخزّنةٌ في الذاكِرة البعيدةِ، وأنّ درويش يتحدَّثُ عن الأرْضِ انطلاقاً ممّا ترسّخَ في ذاكرتِه عن ماضِي فلسطين. على أنّ النّاقدَ يقِفُ عند تشاكُل الزّمن في القصيدة المذْكورةِ ويلاحِظُ بأنّ الشاعر يكرّرُ عدداً من الألفاظِ والعباراتِ المرتبطة بالزّمن، وهي التي تجعَلُ هذا النوْعَ من التّشاكُل بارزاً في القصيدة.

يتبدّى ملْمَحٌ آخرُ لاشتِغال مفتاح علَى أعمال درويش، انطلاقاً من وُقوفِه على ديوان أحد عشر كوكبا، والذي يَظهر فيهِ أن الشّاعر اسْتعادَ تجربة الأندلسيين، وأعادَ بناءَها، بِمَا يتوافَقُ ووضْعَ الفلسطينيين. كما خَلُصَ الدارس إلى أنَّ هذه المجموعةَ الشِّعريةَ لا تَقْتَصِرُ على «لحنٍ» واحِد، وإنَّما هيَ مزيجٌ من ألحان مُتعدِّدة، وهو ما يؤكِّدُ أنَّ لدرويش ثقافةً مُوسيقية مهمّة، أفادَ فيها ممَّا تتيحُه الموسيقى العربية والإغريقية من إمكاناتٍ للموسيقي والشاعِر على السّواء. كتب مفتاح : «إنه شعر الإنشاد، والاستلذاذ، والتأثير في المستمع، وفي المشاهد. لذلك، فإنه يتيح الفرصة أمام المحلل الموسيقي ليقوم بعمله»[11].

بالتوقُّد المنهجي نفسِه، يواصِلُ الناقِد اقتفاءَ الأبعادِ البنائية في مجموعةِ أحد عشر كوكبا فبَعْد كشْفِه عن الأبعادِ الدلالية والموسيقِية، يبحَثُ محمد مفتاح عن الأُسُس العَميقة التي تنْبَني عليها الموسيقى- الشعر. وبالعَوْدة إلى العمل نفسِه، يستَخلِصُ النّاقد أنّ هذه الأسُس العميقةَ تقوم على مبادئ : التّناسُب والتّقابل والإضافة والسّؤال والجواب[12].

هَذِهِ مُقاربَةٌ مُقتضَبَةٌ لعنَاصِرِ تلقِّي محمود درويش في النَّقد العربي. وقد توجَّهَتْ هذه القراءة نحوَ عيّنات من الدراساتِ المُنجزَةَ عنْ أعمال درويش، ووقَفَتْ على مُوجّهات القِراءَةِ والتّأويل. على أن الانْشِغال بإشْكالية تلَقِّي درويش في النّقْد، ليسَ رهان بحثِنا، وإنّما هُو موْضُوعُ بحْثٍ مُستَقِلّ، لهُ عناصِرُه وإشْكَالاتُه المنْهَجِيّة والمعْرِفية.

الأولى، 2010، ص. 13 - 14.

11 . محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، الجزء الثالث : أنغام ورموز، مرجع سابق، 2010، ص.313 - 314.

12. راجع الفصل الثاني من القسم الثاني من كتاب محمد مفتاح : مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، الجزء الثالث : أنغام ورموز.

2. قراءة في الأعمال

استطاعَ الشّاعرُ محمود درويش أنْ يُراكِمَ تجربةً إبداعيةً غَنِيّةً لها الامتدادُ والتنوُّع. إذْ لَمْ يكتفِ بكتابَة الشِّعر، بلْ كتبَ النّثر أيضاً. وبذلكَ يكُوُن قدْ أصدر أربعةً وعِشْرينَ ديواناً وكُتُباً نثريّةً تتوزّعُ بيْن الرّسائلِ واليوميات والنّصوص. وتُعَدّ هذِه الاستمرارية والتنوّع مُسَوِّغيْن لطرْحِ مجْموعةٍ من الأسئلة الّتي لها ارتباطٌ وثيق بإشكالية الدراسة؛ منْ ذلكَ : هلْ هذا التعَدُّدُ في المُمارَسَة يعني، بالضّرورة، تعدُّداً في طرائِق الكِتَابةِ ؟ ثُمَّ، هلْ لهذا التّعدُّد أثرٌ في إغْناءِ مُمارسة محمود درويش الشِّعرية ؟

1.2. دواوين شعرية

بيْنَ الديوان الأوّل عصافير بلا أجنحة، الذي تخَلَّى عنْهُ محمود درويش مِنْ أعمالِه لاعتباراتٍ سيَأتي تَوضِيحُها لاحقاً، وديوانِه الأخيرِ لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، مسافةٌ زمنيّة تُجاوِز الأربعينَ سنةً، ومسافةٌ إبداعيةٌ يصعُب تعيينُها، وتجربةٌ تُراهِن على الاستمرارية والانفتاحِ على باقي الأجناس الأدبيّة.

لا نَنْوي، في الوُقوفِ على دواوينِ محمود درويش، أنْ نُمارِسَ فعْل التتبّع التاريخي لعمليةِ الإبداعِ الشعري لديْه، بقدْرِ ما نَرُومُ استجْلاء القضايا التي أثارتْها هذه الأعمالُ. فالمَتْن الشِّعري يحرِّضُ على استنطاقِه، واستخلاصِ السِّمات الدالة فيه، والكشْفِ عنِ الإبدالات التي مَسَّتْ عناصرَه، انطلاقاً من المُهيْمن.

لقد اختلفَ الباحثون، في طرائقِ قراءَةِ أعمال درويش، بيْن تقسِيمِها إلى مراحلَ، أو حقبٍ، أو قضايا، أو خصائصَ فنية. على أنّنا نخْتار تقديمَ هذه الأعمال وَفْقَ منظُورٍ يتغيَّا الوقوفَ على الإبدالاتِ الكبرى التي وَسَمَتْ ممارسة درويش، ضِمنَ الإطار العام الذي يسيِّجُ البحْثَ، وهي بذلكَ تُعرِّفُنا على أعْمال درويش بشكل أكثر دقةً، من التسجيل.

1.1.2. نشدان الجمال

في عام 1964 أَصْدرَ محمود درويش ديوانَه أوراق الزيتون، والذي جاءَ مرْتَبِطاً بقضايا الشَّعْب والوطن. وقدْ تَنَبَّهَ رجاء النقاش إلى هذه الانْعِطافَة الحاصلة في الشِّعر الفلسطيني مطْلَع الستِّينيات حيثُ التحوُّلُ منَ الحزنِ واليأْسِ إلى الثَّورة على المَضْمُون، ومناقشةِ قضايا الوطن، فكتب :

«هذا هو جيل المقاومة الذي تربى في نيران ثورة عام 1936، والذي كان شعره

غذاء لهذه الثورة.. يلهبها ويطعم وجدانها بقصائده النبيلة الصادقة [...] وهذا الجيل من شعراء ثورة 1936 هو التراث الفني والنضالي الذي تجدد – شعرا وكفاحا – في محمود درويش وفي جيله من شعراء المقاومة في الأرض المحتلة».[13]

وقدْ دَعَا درويش في أوراق الزيتون الشُّعراءَ إلى استِنْبات قصيدة لها الجِدَّةُ والثّورَة على المَضْمون. بعْد مرحلَة طَالَهَا اليَأْسُ والحُزْن اللذين كانا يُخَيِّمان على الشُّعراء، بعْد هزيمة العرب عام 1948. كتب الشَّاعر في قصيدة «عن الشعر» :

قصائدنا، بلا لون
بلا طعم... بلا صوت !
إذا لم تحمل المصباحَ من بيتٍ الى بيتِ !
وإن لم يفهم «البُسَطا» معانيها
فأولى أن نُذَرّيها
ونخلدَ نحنُ ... للصمتِ ! [14]

لا يُخْفي درويش في هذا المقطع من القصيدة، وفي غيره من قصائد الديوان، اهتمامَهُ بالناحية الفنية، وحرْصَه على أن يكُون الشِّعر في متناوَل القارئ، وبالتالي أكبَرِ شَرِيحة من النَّاس :

أجملُ الأشعارِ ما يحفظُهُ عن ظهر قلبْ
كلُّ قارئْ..
فإذا لم يشرَبِ الناسُ أناشيدَكَ شُربْ
قلْ، أنا وحديَ خاطئْ..[15]

مَعَ عاشق من فلسطين (1966)، وآخر الليل (1967)، والعصافير تموت في الجليل (1969)، وحبيبتي تنهض من نومها (1970) سيَنْتَقِلُ الشَّاعرُ من التَّعبيرِ عنْ قضيَّة الفلسطيني إلى قضيّة الإنسان عُموماً؛ ومن التعبير عن اللحظة السياسية الفلسطينية، إلى إنسانية الفلسطيني، وبذلك يتحقّقُ الانتقالُ من «النمط» إلى «الإنسان». بهذا المعنى

13. رجاء النقاش، محمود درويش : شاعر الأرض المحتلة، مرجع سابق، ص.71.

14. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص.63.

15. المرجع السابق، ص.72.

يتخلص درويش من الخطاب السياسي البطولي، الذي لازمه في بداياته الأولى، ويتعمق في تراجيديا الشرط الإنساني الفلسطيني وفي جمالية هذه التراجيديا.

تُومِئُ قصَائِدُ عاشق من فلسطين إلى عِشْق الشاعر للوطن. وتُعَبِّرُ في مُجْمَلِها عنِ المَنْفى والعَوْدة. يَسْتَهِلّ الشاعر قصيدتَه «عاشق من فلسطين»، وهي التي تَحْمِلُ عنوانَ المجموعة الشعرية نفسِها، بِتَغَزُّلِه بمحبوبته «فلسطين» :

عيونكِ شوكةٌ في القلبِ
توجعني... وأعبدُها
وأحميها من الريحِ
وأُغمدها وراء الليل والأوجاع... أغمدها
فيشعل جُرحُها ضوءَ المصابيحِ
ويجعل حاضري غدُها
أعزَّ عليَّ كم روحي
وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعينِ
بأنّا مرة كنّا، وراءَ الباب، إثنينِ ![16]

تَسْتَطِيرُ ذكرى فلسطين شوْكةً في قلْبِ درويشٍ، لا تَنْفَكُّ تُسَبِّبُ له الألمَ، لاسِيما عندَما يَسْتَحْضِرُ أحْداث النَّكبة، ومَا قامَ بِهِ المُحْتَلُّونَ منْ ممارَساتٍ لا إنْسانيّةٍ ضِدَّ الفلسطينيين. ويَرْغَبُ الشّاعر في حماية بَلَدِهِ منَ الضَّياع؛ فبالمقاومةِ تبرزُ الحُرية، وبالمقاومة يمْكِن أنْ نحْيا، وبالمقاومة يمْكِن أنْ نعيشَ غداً أفْضلَ. لقد اختار درويش طريقَ الوُقوفِ في وَجْه هذا الصمت :

الشاعر العربيُّ محرومٌ...
تعوَّد أن يموت بسيف صمتهْ
ألقى على عينيه كل السر[17]

سَيَمْتَزِجُ صوْتُ درويش، في الدّواوينِ التي تَلَتْ عاشق من فلسطين، بقَصَائدَ تَمُوجُ بالمُعاناة والألَمِ التي تُوَضِّحُ بشكل جَلِيّ مأساة الإنسانِ الفلسطيني، والذي مَا لبِثَ يَسْتفيقُ منْ حِصارٍ، لِيَغْرَقَ في عُزْلَةٍ لا مُتناهية. كتَبَ الشَّاعِر :

16. المرجع السابق، ص.87.

17. المرجع السابق، ص.56.

كُفْرَ قاسِم
إنني عدت من الموت لأحيا لأغني
فدعيني أستعر صوتي من جرح توهَّج
وأعينيني على الحقد الذي يزرع في قلبي عوسج
إنني مندوب جرح لا يساوم
علمتني ضربة الجلاد أن أمشي على جرحي
وأمشي..
ثم أمشي..
وأقاوم ![18]

تَنبّهَ صبحي حديدي إلى أنَّ ديوان أحبك أو لا أحبك، يُشَكِّلُ مرحلة فاصِلة في التَّجربة الشّعرية الكُبرى لمحمود درويش؛ حيثُ سيُحاوِلُ الشَّاعر، في هذا العَمل، الدِّفاع على أنَّ له مشْروعاً جَمالياً، ويَنْزِع عنْهُ صفةَ «شاعر المقاومة» التي باتَتْ لَصِيقةً به. وبالتالي سَيَدْخُل درويش في صراع مع قارئِه الذي حاولَ أنْ يَحْصِرَه في تلك الصِّفة. كتب صبحي حديدي : «ومنذ سنة 1972، حين صدرت مجموعته «أحبّك أو لا أحبّك»، وهي الأولى له خارج فلسطين، واصل درويش تطوير مشروعه الشعري على نحو منتظم وعنيد، بحيث كانت كلّ مجموعة جديدة تشكّل نقلة أسلوبية عن المجموعة التي سبقتها».[19]

في أحبك أو لا أحبك سيتبَّدى لنا درويش، شيئاً فشيئاً، مُنْخَرِطاً في كِتابة الشِّعر خارِجَ المُعطى السّياسي. وتُمَثِّل قصيدتا «مزامير»، و«سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»، انعِطافةً كبْرى تُجسِّد هذا المَسَار، وتُؤَرِّخُ له. إذ تتمَوقَعُ قصائدُ هذيْنِ العملَيْن بيْن مرحلتيْنِ وتَجْمَعُ بيْن تجربِتيْنِ. تُحاولُ منْ خِلالِها الفَكَاكَ منْ عناصِر النّص الشِّعري السَّابق، ثُمَّ ولوجَ تجْرِبة النَّص الشِّعري الحداثي الذي يتأسّس على التّأمُّل المعْرفي، والرّؤية العَميقة، ويَقومُ على لُغةٍ شِعْرية أساسُها الإشاراتُ والدّلالات والرُّموز.

كتب محمود درويش :
أُحبُّكِ، أو لا أُحبُّكِ –
أذهبُ ، أترك خلفي عناوين قابلةً للضياعْ .
و أنتظر العائدين؛ و هم يعرفون مواعيد موتي و يأتون.

18. المرجع السابق، ص.219.

19. صبحي حديدي، «محمود درويش : تسعة أطوار شعرية»، في : مجلة نزوى، العدد 72، عُمان، 2012، ص.35.

أنتِ التي لا أحبُّك حين أحبُّك ، أسوارُ بابلَ
ضيِّقةٌ في النهار، وعيناك واسعتان، ووجهك
منتشر في الشعاع
كأنكِ لم تولدي بعد. لم نفترق بعد. لم تصرعيني.
وفوق سطوح الزوابع كلُّ كلام جميل ، و كلُّ لقاء وداع.[20]

إنَّ ما يُمَيِّزُ قصيدة «مزامير»، وهذا مقْطَعٌ منها، هُوَ انتِقالُ الوَعْي لَدى محمود درويش من سُلْطَة التَّفعيلة والقافية، إلى إدْماجِ السَّرد وإبرازِ عناصره، انطلاقاً من طولِ البيْت الشِّعري، ثم استرْسَال الأبياتِ؛ كلُّ واحد منْها لا يَتِمُّ معْناه إلاَّ في علاقتِه بالذي يَلِيهِ. وقدْ تطرَّقَ الشَّاعر إلى هذه المسْألة في الحوارِ الذي أجراهُ معَه كلٌّ منْ حسين البرغوثي، وحسن خضر، وغسان زقطان، وزكريا محمد، والمُثْبتِ على صفحات مجلة **الشعراء** :

«هذه التجربة التي تتكلم عنها جزء من مجموعة «مزامير»، حاولت أن استحضر فيها أبعاد التراث المزموري، وأقدم حنينا فلسطينيا في حواره مع حنين توراتي، وهذا يقتضي أن تتحاور مع نصوص موجودة هي المزامير، إذن، هناك مرجعية جاهزة، مهما كانت مصداقيتها التاريخية، أي أدبيا أو ثقافيا على الأقل هناك مرجعية، وهذا اقتضى التشكيل بين القصيدة الغنائية والنثر، ليست كل التجربة نثرا، بل هي تشكيل، وبعد أن مرت سنوات على هذه التجربة، لم أجد أنها نجحت، فكانت عبارة عن خواطر سجلت نثرا، وسط عمل شعري بالمعنى الإيقاعي، أنا لا أحاكمها بجدية، ولا أعتبرها محطة أساسية، بل مرحلة تجريبية.»[21]

أمَّا قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا»، فتنْسُجُ صورَةً غيْرَ مسْبوقة للمقاوم الفلسطيني. هيَ صورةٌ جديدةٌ تُزَاوِجُ بيْن سرحان الذي ليسَ بضحيّة ولاَ بقاتِلٍ. وإنَّما تترَاوَحُ صورَتُه بيْن النَّمطينِ في آنٍ. فقد اتَّخذَ درويش شخصية «سرحان بشارة سرحان»، المتهم باغْتيالِ روبرت كندي شقيق الرّئيس الأمريكي جون كندي[22]،

20. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص.15.

21. محمود درويش،«محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، العددان الرابع والخامس، المركز الثقافي الفلسطيني، رام الله، 1999، ص.17.

22 . أدين سرحان سرحان المهاجر الفلسطيني الذي يحمل الجنسية الأردنية، والبالغ من العمر أربعا وعشرين سنة بتهمة

رمزاً للتّأكيدِ على اسْتهدافِ الإنسان العَربي الفلسطيني، وفُرْصَةً لمعْرفة أعدائِهِ الحقيقيّين.

ويسكت سرحان. ويشرب قهوته ويضيع. ويرسم
خارطة لا حدود لها. ويقيس الحقول بأغلاله
- هل قتلت ؟
وسرحان لا يتكلم. يرسم صورةَ قاتله من جديد،
يمزقها، ثم يقتلها حين تأخذ شكلا أخيرا..
- قلت ؟
ويكتب سرحان شيئا على كُمِّ معطفه، ثم تهرب
ذاكرة من ملف الجريمة.. تهرب.. تأخذ منقار طائر.
وتزرع قطرة دم بمرج بن عامر.[23]

باسْتِثْمارِ إمْكانات النَّثر، يَنْفَتِحُ مسلَكٌ آخَرُ للشّاعرِ يهْتدي فيهِ بالسَّردِ وما يُتيحُهُ منْ عنَاصِرِ الحوارِ والتَّكْثِيفِ والاختزالِ. وسَيَضَعُ درويش، منذُ تلك التّجربة، النّواةَ الأولى لقصيدةٍ جديدَةٍ، سَيَكُونُ السَّرْد فيها عُنصراً بانياً، كَمَا سيتَبَيَّنُ معَنَا ذلك لاحِقاً.[24]

2.1.2 كتابة الواقع

أَصْدر محمود درويش مديح الظل العالي سنة 1983، وقدْ وضَعَ الشَّاعِرُ أسْفلَ عنوانِ المجْموعةِ الشّعرية عبارةَ : قصيدة تسجيلية. تُوحِي صِفَة «تسجيلية» بِكَوْنِ القصيدةِ تَرْتَبِطُ بِوَقَائِعَ مُحَدَّدةٍ في الزّمان الفلسطيني. ومعرُوفٌ أنْ تُشكّل بعْض الأحداثِ الكبيرة التي تعِيشُها الشّعوبُ مَصْدَراً، أوْ إطاراً مرْجعياً لأعْمال أدبية أو فَنية، وحين يُحَاوِلُ النّقادُ والدّارسونَ تصنِيفَ تلْك الأعمال، ووَضْعَها في سياقِ اتّجاه أو تيار أدبي مُعيّن، فإنَّ مِعيارَهُم يقُومُ أساساً على بِنَائِها الفني ورُؤيتِهِ مُنتجِيها. ومحمود درويش، هنا، لا يَدَعُ للقارئ أو النّاقد مجالاً أوْسَعَ للتأويل؛ حيْثُ يُصَرِّحُ، منْذُ غلافِ الدّيوانِ، بأنَّ العَمَلَ عبارةٌ عنْ قصيدة تسجِيليّة.

وبعوْدَتنا إلى زمنِ كتابَةِ القصيدةِ (1983) يَتَّضِحُ لنَا أنَّها جاءَتْ إثْر خُرُوجِ الفلسطينيين

قتل كينيدي بالرصاص، وقد أدلى محامي المتهم بتصريحات تفيد أن الأدلة ملفقة، وأن دليل الإدانة كان مجرد تسجيل صوتي لإطلاق الرصاص مسجل من أحد الصحفيين، بالرغم من وجود تسجيل للحادث بالصوت والصورة. (عن موسوعة ويكيبيديا).

23. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، 2009، ص.110.

24 . راجع المحور المعنون بـ «ذاكرة للنسيان/ في حضرة الغياب» ضمن الفصل الثاني.

منْ بيروت عَقِبَ الاجتياحِ الإسرائيلي للبنان عام 1982. فكانَتْ هذه القصيدةُ تسجيلاً للوقائعِ والأحداثِ، ورَسْماً للواقعِ المَرِيرِ، وإدانَةً للإنسانية. كتب محمود درويش :

كسروكَ، كم كسروكَ كي يقفوا على ساقيك عرشا
وتقاسموك وأنكروك وخبَّأوك وأنشأوا ليديكَ جيشا
حطُّوك في حجرٍ .. وقالوا : لا تُسَلِّمْ
ورموك في بئـرٍ .. وقالوا : لا تُسَلِّمْ
وأَطَلْتَ حربَكَ، يا ابن أُمِّي،
أَلْـف عامٍ ألْـف عامٍ ألْـف عامٍ في النهارِ...
فأنكروكَ لأنهم لا يعرفون سوى الخَطابةِ والفرار.
هم يســـرقون الآن جلدكْ
فاحـذرْ ملامحهم.. وغمدَكْ
كم كنتَ وحدكَ، يا ابن أُمِّي
يا ابن أكثَر مِنْ أبٍ،
كَمْ كُنْتَ وحـدكَ !.[25]

لمْ يكنْ محمود درويش لِيُخْفي إعجابَه الشَّديدَ ببيروت، وهو الذي قَضَى بها أحدَ عشر عاماً من عمره، واستَمَرَّ بقاؤُهُ فيها حتّى بعْد العدوان الإسرائيلي على لبنان. وقدْ بدا حُضُورُ هذه المدينة - الرّمْز لافتاً في مُعظمِ الديوان. بيروت تقِفُ معْزولةً، بلا عونٍ، في وجْه الاجتياح. فكانَ من الصعب على درويش أنْ يسْتوعِبَ ما حصل حينها. كتب :

بيروت – صورتُنا
بيروت – سورتُنا
فإمَّا أن نكونْ
أو لا تكونْ.

أنا لا أُحبُّكِ،
كم أُحبُّكِ !
غيمتانِ أنا وأنتِ، وحارسان يُتَوِّجان الانتباهَ بصرخةٍ،

25. محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1993، ص. 14 - 15.

ويُمَدِّدان الليلَ حتى الليلَ الأخير. أقول حين أقولُ
بيروتُ المدينةُ ليست امرأتي
وبيروتُ المكانُ مُسَدَّسي الباقي
وبيروتُ الزمانُ هُوِيَّةُ «الآنِ» المضَّرجِ بالدخانِ
أنا لا أُحبكِ،
كم أُحبكِ !
غمِّسي باسمي زهورَكِ وانثريها فوق من يمشي على جُثَتي
ليتسع السَّرايْ[26]

يَنتَظِمُ الديوانَ خطٌّ سوْداوي يكْشِفُ واقِع بيروت الحزين، والأسى والموْت والمعاناة التي خلَّفَها الهُجومُ الإسرائيلي على لبنان. على أنَّ نهايَةَ هذا الديوان، جاءت مُناقِضة للمسارِ الذي سَلَكَه درويش، فقدْ جاءَت النهايةُ ممتَلِئةً بالتَّحدي والإصْرار، ومُفعمةً ببطُولاتِ الفِدائيين. كتب درويش في موضعٍ آخر من القصيدة :

عبثاً تحاول يا أبي مُلْكاً ومَمْلَكَةً
فَسِرْ للجُلْجُلَه
واصْعَدْ معي
لِنُعِيدَ للروح المشَرَّد أوَّلَهْ
ماذا تُريد، وأنت سَيِّدُ روحنا
يا سَيِّدَ الكينونة المتحوِّلَه ؟
يا سَيِّدَ الجمره
يا سَيِّدَ الشُّعْلَه
ما أوسع الثورهْ
ما أضيقَ الرحلَهْ
ما أكبَرَ الفكرهْ
ما أصغرَ الدوله ! ...[27]

26. المرجع السابق، ص. 25 - 26.

27. المرجع السابق، ص. 84 - 85.

وبالجملة، فإنَّ مديح الظل العالي، كتابةٌ تَنْشُدُ تسجِيلَ الواقِع كما هوَ. واقع مرتبِط بالأحداث السياسية، والاجتماعية التي خَلَّفَتْها واقعَةُ اجتياح إسْرائيل للبْنان عام 1982. لكنَّ هذهِ القصيدَة التسْجيلية، بالرّغم ممَّا تحْمِلُه منْ صُوَرِ الدمار والخراب الذي حلَّ ببيروت، إلا أنَّها تَسْتَنِدُ إلى طابع تخْييليّ يسْتَثْمِر المشْهد البصَري، ويَرفَعُه إلى مستوى خُرافي، كحياةٍ تَتَهاوَى فيها كلُّ المتعاليات، ويَختلِطُ فيها ترتيب الأشياء، دون احترامِ أيّ منْطِق أو قانُون.

3.1.2. مختبر القصيدة

في سِياق الوقوفِ على الإبْدالاتِ الكُبرى التي وَسَمَتْ مُمارسة درويش الشعرية، انتقلَ الشّاعر، بعْد مديح الظل العالي، إلى الإنْصات إلى هواجِس الذّات والتأمّل الميتافيزيقي، الذي يَرُومُ تقديمَ وصْفٍ دقيقٍ للعالم وللمبادئ التي تتحَكّم فيه. كما سارَ درويش في طريق البحث عن أشْكال جديدة في الكتابة، كان الداعي إليها هو الجانب الشعري. وسَيَتَبَدَّى ذلك في عمليْ هي أغنية، هي أغنية وديوان ورد أقل، الصادِرَيْن معاً سنة 1986، واللذيْن يضمان قصائدَ كُتبتْ في باريس. على أنّه يُمكِن عدُّ هاتين المجْموعتيْنِ الشّعريتيْن خوْضاً جديداً، في مُساءلة شكْل القصيدة، وبِنْيَتِها الموسيقية. تَتَبَنَّى هذه القصائد الاشتِغالَ على مواضِيعَ صغيرة جدّاً؛ كانَتْ، إلى حدودِ ديوان حصار لمدائح البحر (1984)، مُهْملةً.

لا بُدَّ منَ الإشَارة، في معْرضِ الوُقوفِ على ديوان هي أغنية، هي أغنية، إلى تَضَمُّنِه لقصائدَ تُركّزُ على الكوْني في التجربة. فالاستِنادُ إلى السرد، هيَّأ للشاعر الدخولَ في مسيرٍ جديدٍ عبّرَ عنْ تجَدُّد خطابِه الشعري، انطلاقاً من تبنّي بناء مغايِر للقصيدة، في ظلّ حرْصِه على قصيدة التفعيلة، وابتعادِه، شيئاً فشيئاً، عنِ الصور الشّعرية المَمْزوجةِ بانسِدادِ الأفُق، والشّعور باليَأس الشّامل.

هَكَذا، يأخُذُ محمود درويش في تجْريبِ بعْض العناصر البنائية، التي سَتُشَكِّلُ لاحقاً نواةً لأعمال شِعريةٍ أخْرى. وَمن العنَاصِر التي أوْلاَها الشَّاعرُ اهتماماً في هي أغنية، هي أغنية اعتمادُ الرّموز والأساطير. يكتُب محمود درويش في قصيدة «أوديب» :

أنا كائنٌ في ما أكونْ
وأنا أنا
ماضيَّ سـرٌّ لا يُؤرِّقني؛

سأكمل ما بدأتُ من الجوابِ، لأكملَهْ.
لا شأن لي بالأسئلهْ.
عمَّا مضى
لا شأن لي، لا شأنَ لي. وأنا جوابٌ للجوابْ،
لا شأن لي في أصل أُمِّي
سيَّان، إن كانت أميرهْ
أو فقيرهْ.
أنا واحدٌ
أحَدٌ
مَلكْ...[28]

يَسْتَعيرُ درويش في هذه القصيدةِ «قناع» أوديب، كما تَبَدّى في الأسطورة الإغريقية. والشاعِر، في استدعائِه لهذا القناع، يُمارِس «التشخيص الدرامي المؤسس لقاعدة تبين انحراف منظور القناع عن المنظور العام والتي تكشف عن خصوصيته وفرادته».[29] ويَكْتَسِبُ هذا القناع القديم دلالَتَه من كوْنه «يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمَّق إدراكنا للحاضر عمَّق من ثم إدراكنا للماضي».[30]

ويأتِي تجريبُ درويش لعنْصُر الأسطورة ضِمْن وعْيِه التّام بضرورة انفِتاح القصيدةِ الشّعرية على الأسطُوري والملْحمي. وبذلكَ فقدْ عرفت العديدُ من قصائِده، الواقِعةِ بين ديواني هي أغنية، هي أغنية وورد أقل، حضورَ بطلٍ تراجِيدي مُحاصَر بعالم وكون وقَدَر. كتب درويش عن هذه المرحلة :

«كان هاجسي في تلك القصائد أن أنقل الواقع إلى مستوى الأسطورة، وأن أزج بالأسطورة في تفاصيل الواقع، أسطرة الواقع وواقعية الأسطورة، لأنه كان هناك بطل وبطولة، وكنا ضحايا تسعى إلى التحرر والحرية من خلال تحولها إلى صياغة بطولية، وكان لا بد لأي شاعر في ظروفنا الوطنية أن يعمل بلا معاونين، كان عليه أن يعمل وحيداً، كان عليه أن يكون مؤرخاً وجغرافيا وعالم

28. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص. 78 - 79.

29. عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999، ص. 54.

30 . المرجع السابق، ص. 124.

أساطير ومفاوضاً ومحارباً».[31]

يَنْضَاف إلى عنْصُرَي الرمز والأسطورة، تجريبُ درويش لفَضَاء الصّفحة. فالدارس لقصيدة «أربعة عناوين شخصية» تَشُدّ انتباهَهُ طريقة الكتابة الشعرية؛ بحيث تبدو الصفحة ممتلِئةً، وكأنّها سرْد قصير. كتب محمود درويش في العنوان الشخصي الثالث «حجرة العناية الفائقة» :

تدورُ بيَ الريحُ حين تضيقُ بيَ الأرضُ. لا بُدَّ لي أن أطيرَ
وأن ألجُمَ الريحَ، لكنني آدميٌّ .. شعرتُ بمليون نايٍ يُمَزِّقُ
صدري. تصبَّبتُ ثلجاً وشاهدتُ قبري على راحتي. تبعثرتُ
فوق السرير. تقيَّأتُ. غبتُ قليلاً عن الوعي. متُّ. وصحتُ
قبيل الوفاة القصيرة : إني أحبُّكِ، هل أدخل الموت من
قدميكِ ؟ ومتُّ .. ومتُّ تماماً، فما أهدأ الموت لولا بكاؤك !
ما أهدأ الموتَ لولا يداكِ اللتان تدقّان صدري لأرجع من
حيث متُّ. أحبك قبل الوفاةِ، وبعد الوفاةِ، وبينهما لم أشاهد
سوى وجه أمي.[32]

يَضْطَلِعُ السّرد في هذه القصيدة، كما في قصائدَ أخرى، ضمن التجربة نفسِها، بضمان تماسُك النّص، وهَدْم الحَواجِز بين الأجناسِ والفنون الأدبية المُجاورة؛ الأمر الذي يُبْرِزُ التمازُجَ والتّعَالُقَ بيْن الشّعر والنثر، والمجاورَةَ بينهُما. بحيث يمْكنُ عَدُّ هي أغنية، هي أغنية البذرةَ الأولى لبِدايَة تشَكّل وعْي نظري لدرويش بالكتابة في المابيْن؛ أيْ على الحدود بين الشعر والنثر. وهو ما سنأتي على مقاربته لاحِقا ضمْن هذا الفصل.

انْطوَت مجموعة ورد أقل، على اقترابٍ مُباشرٍ من القصيدة التي تَتَأسّس على التأمُّل من داخل التجربة ذاتِها، وتَقَفّي المعنى، شيئاً فشيئاً، لِبُلوغ ذرْوة الخِتام؛ إذ تَنبنِي كلّ قصيدة من قصائد الديوان، والتي يبلغ عددها خمسين، في شكْل مُتَتَالية شعْرية مُكوّنة من عَشَرة أبيات، باستثْناءِ بعْض القصائدِ التي تجاوزَت ذلك العَدَدَ. على أنَّ الشّكْل البصري للقصائِد يُؤَكّد ارْتِكازَ محمود درويش، في هذا العملِ، على القصيدة القصيرة، التي تنْفَتِحُ على السرد بشكل بارِزٍ.

31. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.19.

32. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص.45.

كتب محمود درويش :

نُسَافِرُ كَالنَّاسِ، لَكِنَّنَا لاَ نَعُودُ إِلَى أَيِّ شَيْءٍ... كَأَنَّ السَّفَرْ
طَرِيقُ الغُيُوم . دَفَنَّا أَحِبَّتَنَا فِي ظِلاَلِ الغُيُوم وَبَيْنَ جُذُوعِ الشَّجَرْ
وَقُلْنَا لِزَوْجَاتِنَا : لِدْنَ مِنَّا مِئَات السِّنِين لِنُكمِلَ هَذَا الرَّحِيلْ
إِلَى سَاعَةٍ مِنْ بِلادٍ، وَمِتْرٍ مِنَ المُسْتَحِيلْ.
نُسَافِرُ فِي عَرَبَاتِ المَزَامِيرِ، نَرْقُدُ فِي خَيمْةِ الأَنْبِيَاءِ، ونَخْرُجُ
مِنْ كَلِمَاتِ الغَجَرْ
نَقِيسُ الفَضَاءَ بِمِنْقَارِ هُدْهُدَةٍ، أَو نُغَنِّي لِنُلْهِي المَسَافَةَ عَنَّا،
وَنَغْسِلُ ضوءَ القَمَرْ[33]

يُعَدُّ السَّفر، بما هُو غَوْصٌ في الذات وإنصاتٌ لهواجِسها، النَّواةَ المرْكزية لِهذِه القصيدة، وحوْلَهُ تلْتَفُّ باقي المعاني. فالدَّفْن مرادِف للنسيان، ورَمْز لاستحالَةِ رؤيَة هؤلاءِ الأحِبّة، الذينَ غيَّبَهُم الطريقُ الطّويلُ المليءُ بالغُيوم والأشجار. إنَّ الشّاعر يُسافِرُ في الزمن وليْس في المَسافة فَقط. إنَّهُ إعْلانٌ عنْ رحيلِهِ داخل ذاتِه المنفيّة، وَلكنْ عبْر السنوات.

4.1.2. شعرية التاريخي

بَعْدَ خَوْض محمود درويش تجربةَ القصيدة القصيرَة في ديوانَي هي أغنية، هي أغنية، وورد أقل، يتبَدّى للدّارسِ عوْدةُ الشاعر إلى القصائد الطّويلة. إلاّ أنَّ هذه العوْدة لا تُمَثّل حنيناً إلى إعادَة اسْتِنْساخِ قصائِدِه القديمة، بقدْرِ ما تُشَكّل محطّةً جديدةً لاخْتبارِ التاريخي في القصيدة، واستعادَةِ المواضيع التاريخية المُنْفتِحة على التّجاربِ الإنسانية التراجيدية الكُبرى؛ كما هُو الشّأن في المغول، والهنود الحمر، والأندلس، وطروادة.

يُشَكّل محمود درويش من هذه المادّة التاريخية المتوَفّرة لديْه أسلوباً للتّعْبير عن الحالة الفلسطينية؛ ففِي قصيدة «أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي» يُقَدّمُ درويش صورةَ العَرَبِ الخَارِجين من الأندلسِ. وفي هذه المُراوحَة بيْن الأندلس وفلسطين، يبرُزُ الإنسان الفلسطيني المُشَرّد، البعِيدُ عن أرضه :

كُلُّ شَيْءٍ يَظَلُّ على حالِهِ، فَالمكانُ يُبَدِّلُ أَحْلامَنا
وَيُبَدِّلُ زُوّارَه. فَجأَةً لَمْ نَعُدْ قادِرِينَ على السُّخْرِيَة
فالمكان مُعَدٌّ لِكَيْ يَسْتَضيفَ الهَباءَ... هُنا فِي المساءِ الأخيرْ

33. محمود درويش، ورد أقل ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص.119.

نَتَمَلّى الجِبالَ المُحيطَةَ بِالْغَيْم : فَتْحٌ ... وَفَتْحٌ مُضادّ
وَزَمانٌ قَديمٌ يُسَلِّمُ هذا الزّمانَ الجَديدَ مَفاتيحَ أَبْوابِنا
فَادْخلوا، أَيُّها الْفاتِحونَ، مَنازِلَنا واشْرَبوا خَمْرَنا
مِنْ مُوشَّحِنا السَّهْلِ. فاللَّيْلُ نَحْنُ إِذا انْتَصَفَ اللَّيْلُ، لا
فَجْرَ يَحْمِلُهُ فارِسٌ قادِمٌ مِنْ نَواحي الأذانِ الأَخيرْ..
شايُنا أَخضَرٌ ساخِنٌ فاشْرَبوهُ، وَفُسْتُقُنا طازَجٌ فَكُلوه
والأَسِرَّةُ خَضْراءُ من خَشَبِ الأَرْزِ، فَاسْتَسْلِمُوا للنُّعَاسْ
بَعْدَ هذا الحِصارِ الطَّويلِ، ونَامُوا على ريشِ أَحْلامِنَا
المُلاءَاتُ جاهِزَةٌ، والعُطورُ على الْبابِ جاهِزَةٌ، والمرايا كَثيرَة
فادْخُلوها لنَخْرُجَ مِنْها تَماماً، وَعَمّا قَليلٍ سَنَبْحثُ عَمّا
كانَ تاريخَنا حَوْلَ تاريخِكُمْ في الْبِلادِ الْبَعيدَة
وَسَنَسْأَلُ أَنْفُسَنا في النِّهايَة : هَلْ كانتِ الأَنْدَلُسْ
هَهُنَا أمْ هناكَ ؟ على الأرْضِ... أمْ في الْقَصيدَة؟[34]

يُعِيدُ درويش قراءةَ تاريخ العرب في الأندلس، وخرُوجهم منْها. والعودةُ للماضي لا تَعْني، بالضّرورة، إعادةَ كتابةٍ لهُ. إنّ الماضي، هُنا، يُقدّم نفسَه بوصْفِه مرآةً للحاضِر. فالأندلسيون الخارجُون من الأندلس وجْهٌ للهزيمة، والفاجِعة المتشبثةِ بالأمَل. منْ هنا تَتَماهى الأندلس بفلسطين.

أمّا قصيدة «خطبة «الهندي الأحمر»- ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض» فَتكْشِف عن التّماهي بيْن صورةِ الهنْدي الأحمر، كَما هِيَ مثبَتَة في التاريخ، وصورةِ الفلسطيني الذي يَعِيش مأساةَ الاحتلال. والقصيدةُ إبرازٌ لمَدَى ارتباطِ الهنود الحمر بالأرض. ودرويش، في هذه التجربة، يُعيدُ كتابة هذا التاريخ شِعْرياً. كتب درويش:

«...لَنْ يَفْهَمَ السَّيِّدُ الأَبْيَضُ الْكَلِماتِ الْعتيقَةْ
هُنا، في النُّفوسِ الطَّليقَةِ بَيْنَ السَّماءِ وَبَيْنَ الشَّجَر...
فَمِنْ حَقِّ كولومبوسَ الحُرِّ أَنْ يَجِدَ الهِنْدَ في أَيِّ بَحْر،
وَمِنْ حَقِّه أَنْ يُسَمِّيَ أَشْباحَنا فُلْفُلاً أَوْ هُنوداً،
وَفي وُسْعِهِ أَنْ يُكَسِّرَ بَوصَلَةَ الْبَحْرِ كَيْ تَسْتَقيمَ

34. محمود درويش، أحد عشر كوكباً ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص. 271 - 272.

وَأَخطاءَ ريحِ الشَّمالِ، وَلكِنَّهُ لا يُصَدِّقُ أَنَّ البَشَر
سَواسِيَةٌ كالهَواءِ وَكالمَاءِ خارِجَ مَمْلَكَةِ الخَارِطة ![35]

لقدْ أراد درويش أنْ يربِط مآل الهنود الحمر، الذين أبيدوا وأُخرِجوا من أرضهم على يدِ المستعْمرين الأوربيين[36]، بقصّة الفلسطينيين الذينَ يُواجهونَ المصير نَفْسَهُ مع المُحْتَلّ الإسرائيلي، حيْثُ «نعرف (من القصيدة ذاتها، ومن حديث درويش عنها) أن الشاعر انكب على قراءة معمقة لتاريخ الهنود الحمر وعلاقتهم بالأرض والوجود والآلهة والآخر».[37]

وبالجُملة، فإنّ تجربة محمود درويش في أحد عشر كوكبا، وهي تُراهِنُ على التاريخي كاستراتيجية في التّعبير، تُؤَسّسُ لنصّ يتَّسِع مَعْناهُ، في علاقَةٍ بِشَكْله. إنّ سؤالَ الشّكْل، لا يَنْفَكّ يَعُودُ، ما دامَ النّثْرُ يُغْوي الشّاعرَ، علَى نَحْوِ ما يُصَرّحُ بِهِ في أكثرَ مِن سياقٍ : « ألنثر جارُ الشعر ونُزْهَةُ الشاعر».[38] وانشِغالُ درويش بالشّعر والنّثر، وبالعلاقَةِ بينَهُما، هُو ما سيأتي بيانه معنا لاحقاً في هذا البحث.

5.1.2 كتابة الموت

تُعَدّ جدارية محمود درويش من المحطّات الشعرية البارِزة في حَيَاة الشّاعر. وقد عُنِيَتْ، هذه التجربة، باهتمام العديد منَ الدّارسين والنّقاد. كُتبت جدارية سنة 1999، وصَدَرَت، في طبعتها الأولى عام 2000، وهي مجموعةٌ شِعْرية أساسُها قصيدةٌ واحِدة، يُمْكن عدُّها أطوَل قصائد الشاعر على الإطلاق. وتَأتي جدارية في مرحلَةٍ كان يُعاني فيها درويش حالةً مَرَضيةً قاسِيةً، استدعَت إجراءَ عمليّات جراحية كُبرى على القَلب والشّرايين. وقَدْ وضَعَتْ هذه الحالَةُ الشاعرَ أمامَ سؤالِ المَوْت ومَنَازِله.

تُشيرُ كلمة «جدارية» التي وُضِعتْ عنواناً للعمل الشعري وللقصيدة في آن، إلى «الأعمال الفنية المُتمثّلة في لوْحات بحَجم جِدار».[39] من خلال هذا التعريف المُرَكّز،

---

35. المرجع السابق، ص. 298.

36. لقد استند الشاعر إلى خطبة الزعيم الهندي سياتل، زعيم قبيلتي سكواميش ودواميش التي ألقاها أمام إسحاق ستيفنز سنة 1857، بمناسبة قيام هذا الزعيم بتسليم أرضه، وأرض أسلافه إلى الرجل الأبيض.

37. صبحي حديدي، «استراتيجيات التعبير وتمثيلات المعنى»، في مجلة الكرمل، العدد 90، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، 2009، ص. 39.

38. محمود درويش، في حضرة الغياب، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص. 177.

39. إبراهيم البعلبكي، تاريخ الفن ووجوده، الفن واللغة والنحت البارز، دار الصداقة العربية، بيروت، الطبعة الأولى،

نخلصُ إلى أنَّ الحَجْم مسألةٌ أسَاسٌ في الجدارية. مسألَةٌ أخرى تنْضافُ إلى الحَجْم، وهيَ أنَّ الجداريات كانتْ غالباً ما تُعَلّقُ عليهَا صُورُ الأمْواتِ.[40]

يذهب درويش إلى تعريف الجدارية فيكتب :

«إنّ الجدارية هي العمل الفني الذي يُنْقَش، أو يُرْسَم، أو يُعَلَّق على جدار، ظنّاً ممن يفعل ذلك أنّ هذا العمل جدير بأن يحيا، وبأن يُرى من بعيد... مكانيّاً وزمانيّاً. فهل أصابني مَسّ من هَوَس البحث عن الخلود حين اخترت هذا العنوان الذي يُذَكِّر، في سياق الشعر العربي، بمكانة المعلَّقة ؟»[41]

تَقُودُنا هذه التّعريفات، وكذَا استِحْضار الجوّ العام الذي رافقَ كتابَةَ هذه القصيدة-العمل، إلى القول بأنّ محمود درويش جعلَ لنفْسِه جدرايةً على الورق، بَعيداً عن الواقعِ. يكْتب درويش : « لا شيء يبقى سوى اسمي المذهب/ بعدي»[42]

هُو، إذن، تهيّؤٌ للموت، ولقاءٌ وشِيكٌ به. نشِيدُ الذاتِ وهِي تُواجِهُ مَصِيرها المحْتوم:

لا شيء يبقى على حالِه
للولادة وَقْتٌ
وللموت وقتٌ
وللصمت وَقْتٌ
وللنُّطق وقْتٌ
وللحرب وقْتٌ
وللصُّلحِ وقْتٌ
وللوقتِ وقْتٌ
ولا شيءَ يبقى على حالِهِ...
كُلُّ نَهْرٍ سيشربُهُ البحرُ
والبحرُ ليس بملآنَ،

1995، ص.167 وما بعدها.

40. نفسه، ص.170.

41. محمود درويش، حيرة العائد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، الطبعة الثانية، ص. 145.

42. محمود درويش، جدارية، دار رياض الريس للنشر والكتب، بيروت، الطبعة الرابعة، 2009، ص. 90 - 91.

لا شيءَ يبقى على حالِهِ
كُلُّ حيّ يسيرُ إلى الموت[43]

الموْتُ عند محمود درويش مقدّرٌ في الزمان، كَما الولادةُ والصّمتُ والنّطقُ. والأشياءُ، بطبيعتِها تتحوّلُ من حالٍ إلى حالٍ، وكلّها سائرةٌ إلى الموْت. إنَّه موْتٌ مادي وفيزيائي، لا يَنالُ من رُوح الأشياء شيْئاً، ولاَ يبْعَثُ على الخوْف. ما يَخْشاه الشّاعر هو موْت قصيدتِه، أو شُعُورُه بالعجْز عن مواصلة العَمَل الإبْداعي؛ فخُلُود أثَرِهِ الشّعري هو الذي بِيَدِه الوقوفُ في وجْه المَوْت ومقاوِمُته. كتب محمود دويش:

أَلَدَيْكَ وَقْتٌ لاختبار
قصيدتي. لا. ليس هذا الشأنُ
شأنَكَ. أنت مسؤولٌ عن الطينيِّ في
البشريِّ، لا عن فِعْلِهِ أو قَوْلِهِ/
هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها.[44]

يَصْعُب على الدّارس لـ جدا\رية درويش فهْمُها بمعْزِلٍ عن السياقِ الشّخصي الذي عاشَهُ الشاعر؛ وإن كان هذا السياق الشخصي غير ضروري بالنظر إلى أنه يسجُنُ أفقَ النص، مثلما يقيِّد أفقَ التلقي. فالقصيدة- العملُ ليْسَتْ تأمّلا ميتافيزيقيا لِمَعْنى العَدَم، رَغْم انفتَاحِها على ملْحمَة جلجامش[45]، إنها حوارٌ مباشر مع الموْت ومَلَكِه، انطلاقاً منْ تجربةِ الشّاعر الرّاهنة، وماضِيهِ القريبِ والبَعِيد. فيطْلُب الشّاعرُ منْ ملك الموت مُهْلَةً لِيُتِمّ عمَلَه الشّعري، ويُنْهِي مَشَاغِلَه الشّعرية جَمِيعاً. ويَبْدُو ملَك الموت في أبيات القصيدة مُتَفَهِّماً لا عدوّاً. ويخاطبُه :

أيُّها الموتُ انتظرني خارجَ الأرض،
انتظرني في بلادِكَ، ريثما أُنهي
حديثاً عابراً مع ما تبقّى من حياتي
قرب خيمتكَ، انتظِرْني ريثما أُنهي

43. المرجع السابق، ص.89 - 90.

44. نفسه، ص.54.

45. في هذه الملحمة يسقط جلجامش على وجهه بعد موت صديقه أنكيدو حزينا ويائسا. وقد كان لهذا الحادث أن تسبب في إحساس جلجامش بالفراغ، الذي لم يستطع ملأه؛ لأن الموت حيّره وجعله يعيش سؤال الوجود، ومعنى الحياة والموت.

قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد، يغريني
الوجوديّون باستنزاف كُلِّ هُنَيْهَةٍ
حريةً، وعدالةً، ونبيذَ آلهةٍ.../ [46]

لمْ يكُفَّ محمود درويش، في جِداريته، عنْ منَازَلَةِ الموْت والتّحاوُرِ مع ملَكِه؛ ومعْروفٌ أن الحوارَ لا يكُونَ إلاّ مع الحاضِر الماثِل أمامَنا. بهذا المَعنى ينزِع الشّاعر عنْ ملكِ المَوْت هيْبَتَه، ويكْسِر جدارَ الرّهبة تُجاهَهُ. ويبلُغُ إصْرارُ درويش على الموت الموعُود ذِروَته عنْد نهاية القصيدة، حين يكتب، مُستحضراً دلالاتِ حروف اسمه :

وهذا الاسمُ لي...
ولأصدقائي، أينما كانوا، ولي
جَسَدي المُؤَقَّتُ، حاضراً أم غائباً...
مِتْرانِ من هذا التراب سيكفيان الآن...
لي مِتْرٌ و75 سنتيمتراً...
والباقي لِزَهْرٍ فَوْضَويّ اللونِ،
يشربني على مَهَلٍ، ولي
ما كان لي : أمسي، وما سيكون لي[47]

تنْهَضُ المجموعة الشعرية جدارية، إذن، على دلالةٍ تستَنِدُ إلى الكتابة بما هي انهمامٌ في أسْئلةِ الموت، والبناءِ في آن. فالموتُ، كما تَبيَّنَ معنَا، ينْتَظِم جسَد القصيدة، ويُؤَثِّثُ فضاءَها، بينَما البناءُ بادٍ في علاقة الشّاعر بالعَنَاصر البِنَائية للقَصيدَة مِنْ مُعْجم وتركيبٍ وغيرِهما. على أنّ التمييزَ بيْن المَوت والبِناء لا يُفضِي، بالضرورة، إلى انْفِصَالهما. فالتَّواشُج، الذي يحْكُمُهُما، هو أساسُ بِناءِ الدّلالة في القصيدة- العمل.

6.1.2. لا نهائية القصيدة

ابْتِدَاءً منْ ديوان لا تعتذر عمّا فعلت (2004)، ستَأْخُذُ التّجربةُ الشّعريةُ لمحمود درويش في ولُوجِ عَوالِمَ جديدة للكِتَابَة في أشْكالِها المُختَلِفة، عوالِمَ تنْخَرِط في البَحْثِ الجمالي والفنيّ، وفي تَطْوير شكْل القصيدَة، واسْتِكْشافِ آفاقٍ أرْحَبَ لتقاطع الشّعر والنّثر. كما ستَعْرِفُ هذه الفَتْرَةُ فيْضاً في الإبْدَاع؛ حيثُ سيُصْدِرُ الشّاعر ثلاثةَ أعْمال هي : كزهر اللوز

46. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص. 49.

47. نفسه، ص.103.

أو أبعد (2005)، وفي حضرة الغياب (2006)، وأثر الفراشة (2008)، ثم سَيَعْمَلُ أصدقاؤُه، بعد وفاته، على نشْر ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي (2009).

ويَأتِي تأمُّلُنا لـ أثر الفراشة، ضِمْنَ استْرَاتيجِية وقُوفِنَا على المَحَطَّات الكبرى التي عَرَفَتْ إبْدالاً في ممارسة درويش، و تجسِيداً لهذا الإبْدال في أشْكالِه المتعدِّدة.

يَضُمُّ العمَل، مائةً وستة وعشرين نصّاً إبداعياً، يَصفُها محمود درويش باليوْمياتِ. على أنَّ الشاعر يُفرِغُها من معناها المْلوء؛ والمتضَمِّن لتسْجيلِ الأَحْداثِ الواقِعِيّة والسياسية، ويُقَدّمُهَا في شكْلِ تأمُّلٍ عمِيقٍ، شخصي ويومي، لتفاعُلات الذات الكاتبة معَ الإنْسانِ والأشْيَاء والفَضَاءِ. كمَا تعْرِفُ هذِه «اليوميات» حُضوراً بارِزاً لمَجْمُوعَةٍ من المَفَاهيم المُرتبِطة بالشِّعْر، والتي تكْشِفُ حرْصَ درويش على تقْديم وِجْهةِ نظرِه المعْرِفية فيها.

تكشِفُ قصيدة «اغتيال» عنْ وعْي نقدي مُتَقَدِّم لمحمود درويش بالطرائِق التي يتلَقّى بها النّقادُ شعرَه. كتب محمود درويش :

يغتالني النُقّاد أحياناً :
يريدون القصيدةَ ذاتَها
والاستعارة ذاتها...
فإذا مَشَيتُ على طريقٍ جانبيّ شارداً
قالوا : لقد خان الطريقَ
وإنْ عثرتُ على بلاغة عُشبَةٍ
قالوا : تخلَّى عن عناد السنديان
وإن رأيتُ الورد أصفرَ في الربيع
تساءلوا : أين الدمُ الوطنيُّ في أوراقهِ ؟[48]

بِصِيَاغةٍ مباشرة، يُدينُ محمود درويش حصْرَ بعضِ النُّقادِ لقَصَائِده في أُطُرٍ جمالية ثابتةٍ. كما يُبْدِي انْزِعَاجَهُ من إسْقاطِهِم لبعضِ الأحكام التي تَشَكّلَتْ في مراحل درويش الشعرية الأُولى، ومِنْ ثَمَّ جعل القصيدة تَسقُط في التأويلات المألوفة. على أن «الذات الكاتبة»، الملْفوفة بالتأويلاتِ النقدية الجاهزة، ما تَلْبَثُ أن تَنْعَتِقَ من تلك النظرة الواحدية، وهُوَ ما يُصِرُّ عليه درويش في نهاية القصيدة حِينَ يكتب :

48. محمود درويش، أثر الفراشة، دار رياض الريس للنشر والكتب، بيروت، 2008، ص. 109.

يغتالني النقاد أحياناً
وأنجو من قراءتهم
وأشكرهم على سوء التفاهم
وأبحث عن قصيدتيَ الجديدة[49]

إنّ رَفض درويش لبعْضِ القراءاتِ النَّقدية، التي عُنيَتْ بِنِتَاجه الشِّعري، مردُّه تلكَ المقارباتُ التي تَسْتَنِدُ إلى التصوّرات القبلية، و تُخْضِعَ النَّص إلى التأويل الجاهز، وترفُضُ كلَّ إبْداعٍ جديدٍ، خارجٍ على المألوف. وهو ما كُنّا قد عرَضنا إليه في المحور الأول من الفصلِ الأول عندَ الإشارةِ إلى القراءات السياسيةِ التي كانتْ تؤطِّرُ شعرَ درويش.

تَبدّى، في ضوء وُقوفِنا على الأعمال الشعرية لمحمود درويش، أنّ الشَّاعر راهَنَ في ممارسته النصية على المُغَايَرة والاختلاف. فهُو لاَ يَنْفَكّ يَنتقِد نصّه، ويذهب بالأسئلةِ إلى أبْعَد الحدود. إنَّه القلقُ الذي يقيمُ في ذاتِ الشَّاعر، ويَجْعلُه، في كل مرة، أمام سؤال التَّجريب. وهو ما جعَل النصَّ مُختبراً حيوياً لمخْتلِف العناصر البَانية للقصيدة. كما كَشَفَ تأمُّلنا عَنْ مَلْمَحٍ أساس في حياة محمود درويش الشعرية، وهو اتسَاع دائرة القراءَة لَديه، لتَشْملَ حقولاً معرفيةً متعددةً؛ كالفلسفةِ، وعلْم النَّفس، والأسَاطير الكونية، وتجارِبِ الشُّعوب وآدابها، والنَّظريات المُرتبطة بالشِّعر.

2.2. نصوص نثرية

خلَّفَ محمود درويش نُصوصاً نثْريةً عديدةً تنْتَمي إلى النَّثر؛ تتَوَزَّعُ بيْن المقالات الصِّحافية، والرسائل، والنصوص. على أنَّ اشتِغالنا على هذه الأخيرة، في خَطِّيَتِها، هو ما سيَفْتَحُ لنا أُفُقَ تتبُّع هذا النَّوْع من الممارسة الإبداعية كرونولوجياً، وسَيُمَكِّنُنَا من الكَشْف عن الوشائجِ والصِّلات التي تربِط بين النصوص، فيما سيَفْتَحُ هذا الاشتغالُ أسئِلة تمْتَدُّ إلى باقي الأعمال في تنوُّعِها.

1.2.2. الصحافة : تجربة في الكتابة

شكَّلَت الكتابةُ الصِّحافية، عند محمود درويش، مُمارسة نصيةً موازيةً إلى جانِب كتابتِه الشعرية. وقد تنوَّعَتْ هذه المقالاتُ لتشْملَ مواضيعَ سياسيةً وثقافيةً وأُخرى ذات

49. نفسه، ص.110.

صِلَة مُباشِرة بممارسَتِه النَّصية، كما عُنِي درويش بكتابةِ افتِتاحياتٍ للجَرائِدِ، التي عَمِل بها كجريدة **الاتحاد**، أو وَضْع افتتاحيةٍ لمَجلَّة **الكَرْمَل** التي رَأَس تحريرَها.

انْشغلَ محمود درويش، منْذ بداياته الأولى، بالكتابة الصِّحافية، بَدْءاً من عمَلِه كمُحَرِّرٍ في جريدة **الاتحاد** سنة 1960، وتعيينِه سنة 1961 رئيسَ تحْرير مجلَّة **الجديد**، مع استِمْرارِهِ في تحرير الصفْحة الأولى لجريدةِ **الاتحاد** إلى حُدود 1969. كما اشْتركَ أيضاً في تحرير مجلَّة **الفجر**. وفي سنة 1973، عَمِل درويش رئيساً لتحرير مجلّة **شؤون فلسطينية**. ثم أسَّس في 1981 مجلة **الكرمل** الصادرة عن الاتحاد العام للكتاب الصحافيين الفلسطينيين، وظلّ رئيس تحريرها إلى حين وفاته صيف 2008.

تراوحَتْ مُساهمات محمود درويش في الصحافة بيْن القصائد الشِّعرية، والمقطُوعات النَّثرية التي كتَبَها في شكْل افتتاحياتٍ أو مقالاتٍ أو مُراجعاتٍ وروبورطاجات. ففِي بابِ المقالات النَّقدية، اشتهَرَتْ مقالتُه التي ناقَش فيها الشاعرة نازك الملائكة في كتابِها *قضايا الشعر المعاصر*، مُتَّهِماً إيَّاها بالبورجوازية، ومعاداةِ الطَّبقة الكادِحَة.[50] وبالمُقابل إشادَتُه المطلقة بديوان *أغاني الدروب* لسميح القاسم[51].

وفي يونيو من سنة 1969، سَيَكْتُب محمود درويش في مجلَّة **الجديد** افتتاحية مُعَنْوَنة بـ : «أنقذونا من هذا الحب القاسي». سيتَناولُ فِيها، وبشكْل أكثَر جرأةً، العلاقةَ بيْن الأقلّيات العربيّة في إسرائيل، وبيْن المُحيط العربي العام، كما سيُركِّزُ على مكانَةِ الشُّعراء في السَّاحة الثقافية العربية. كتب :

> «إن أخطر ظاهرة تستوقفنا في هذا السياق، هي أن وتيرة الحب قد أوصلت بعض المراقبين الأدبيين في العالم العربي إلى محاولة وضع شعرائنا ليس في مكان أوسع منهم فقط وإنما إلى محاولة وضعهم على مساحة الشعر العربي المعاصر بحيث يغطونها كلها [...] ولعل جذور الخطأ الذي أوصل إلى مثل هذا التطرف في معاملة شعرائنا هي إسقاط انتماء هذا الشعر على حركة الشعر العربي العامة في ماضيها وحاضرها».[52]

50. محمود درويش، «قضايا الشعر المعاصر» في مجلة : الجديد، العدد 5، السنة 11، 1965، ص.10.

51. محمود درويش، «على هامش أغاني الدروب»، في مجلة الجديد، العدد 5، السنة 12، 1965، ص.26.

52. محمود درويش، «أنقذونا من هذا الحب القاسي»، في مجلة الجديد، العدد6، السنة 16، 1969، ص.21.

كتب محمود درويش المقالة الصِّحافية بأنواعِها، واستمرّ فيها طوْراً من الزّمن. وناقشَ قضايَا تَرْتَبِطُ بالنقد الأدبي، وبالظَّواهر الاجتماعية التي كانَتْ سائدةً في العالم العربي، كما سَاهم، منْ خلال منبر الصحافة، في التَّأْسيس لوَعْي جديدٍ ينْظُر إلى الكِتابة الصِّحافية بِعَدِّها مُمارسةً إبداعيةً تُوازِي الكتابةَ الشِّعرية لَدَيْه.

2.2.2. الرسالة إبداع

يَضُمّ كتابُ الرسائل تِسْعاً وثلاثين رسالةً، تَبتدِئُ برسالة لمحمود درويش، وتنتهي بجوابِ سميح القاسم. وقد كُتبتْ هذه الرسائل، جميعُها، بين 19 ماي 1986، و26 يوليوز 1988، ونُشِرت في البداية على صفَحات مجلّة **اليوم السابع**، لتَصدُرَ بعد ذلك في شكل كِتاب عن دار توبقال للنشر سنة 1990، تحت عنوان الرسائل. ويُمْكن التَّنبُّه إلى أنَّ هذه الرسائل كتبت جميعها بين باريس وفلسطين، باستِثْناء رسالةٍ واحِدَة لدرويش حرَّرَها في تونس.

تتوَزَّعُ مواضِيعُ الرسائل المُتبادَلَة بين الشَّاعرَيْن بيْن مُناقشَة قضايا الوطن، وتَدَاعِيَاتِ الاحْتلالِ الإسرائيلي لفلسطين وعلاقَتِه بمحِيطِها الجُغرافي. كما تَتَضَمَّن هذه الرسائل تأمُّلاتٍ مقتضَبةً للمسألة الثقافية، وللشِّعْر، وإنْ بَدَتْ أكثرَ وُضُوحاً في خِطَاب درويش، منه في خطابِ القاسِم.

يبدَأُ محمود درويش رسالَتَه الأولى بالتَّساؤُل عن جدْوى تَبَادُل الرَّسائل بين شاعِرين، وعنْ تَحَمُّله مسؤوليةَ التَّأْخر في الكتابة :

«... وما قيمة أن يتبادل شاعران الرسائل ؟

لقد اتفقنا على هذه الفكرة المغرية منذ عامين في مدينة استوكهولم الباردة. وها أنذا أعترف بتقصيري، لأنني محروم من متعة التخطيط لسبعة أيام قادمة، فأنا مخطوف دائماً إلى لا مكان آخر. ولكن تسلُّل الفكرة المشتركة إلى الكثيرين من الأصدقاء تحوّل إلى إلحاح لا يُقاَم.

[...] سأبدأ لأنضبط ولأورطك في انضباط صارم. سيكون التردد أو التراجع قاسياً بعدما أشهدنا القراء علينا؛ وبعدما هنأتك بعيد ميلادك الذي يواصل صناعةَ الفارق بين العمر والصورة. كل عام وأنت في خير وشِعر حتى نهايات النشيد.»[53]

53. محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2015، ص.33.

نَقْرَأُ في هذا المقْطَعِ، من الرِّسالةِ الأُولى، تشْجِيعاً من درويش لسميح القاسم على خوْضِ هذا النَّوعِ الجديدِ من المُمارسة النَّصية التي لمْ يَطْرُقَاهَا من قبْلُ. وهو تشْجيعٌ يُخْفِي ورَاءَهُ خوْفاً منْ مُواجهَةِ القَارِئ. «كم تبهجني قراءة الرسائل ! وكم أمقت كتابتها، لأني أخشى أن تشي ببوح حميم قد يخلق جوا فضائحيا لا ينقصني»[54] وتتَّخِذُ الرسائل بين الشاعرين مجْمُوعةً من الخَصائِص، ستُشَكِّل الأُسّ الذي ستقوم عليه «الكتابة الجديدة» للرَّسائل. وقد أجمل درويش هذه الخصائصَ في :

- استبْعاد وجود الشُّهُود وجمالية الضَّعف الإنساني.
- كسْر البناء أمامَ اللّعبة الجديدة (الرسائل)، لكيْ تجِدَ ساحتَها المفْتُوحة.

لَامَسَت الرسائل بين محمود درويش وسميح القاسم قضِيَّة الشَّعْب الفلسطيني، ووظيفة الشِّعر والشَّاعر في استِنْطاق الخَيَال لإيجادِ منَافِذَ، يُطِلّ منْها إنسانٌ مسْلُوب الوطنِ على المستقبل، ويتنَفَّسُ عبْرها مُبْدِعٌ منْزُوعُ الرِّئة. بهَذا المَعنى تأْخُذ الرسائل بُعْدها الإنساني والمعرفي، انْطلاقاً من عَدّ هذا النوْع منَ الممارسة سُؤالاً مفتوحاً على الشِّعر والوطن، وتفكيراً فيهما في آن.

3.2.2. ذاكرة للنسيان / في حضرة الغياب

حرِصَ محمود درويش منْذُ كتابه ذاكرة للنسيان الصّادر سنة 1987، إلى نصّه الأخير في حضرة الغياب الصّادر سنة 2006، على أنْ يَشُقّ لنفسِه خطاً جديداً في مُمارسته النّصية. فهذا المَسِيرُ يدفعُنا إلى التأمُّل، وطرْح مجموعة من الأسئلة عنْ طبيعَةِ هذه الممارسَة التي تُعَدُّ منْ صَمِيمِ تجْربة درويش الإبْداعية.

وتُشَكِّلُ محطَّة ذاكرة للنسيان إبْدَالاً رئِيساً في تجْربة درويش؛ فهيَ المَرّة الثانية التي يُغادِر فيها الشَّاعر القَصيدَة نَحْوَ النَّثر بعد يوميات الحزن العادي (1973). كما يُعَدُّ هذا العَمَل تصويراً للفَتْرة التي عاشَها درويش في بيروت مباشرةً بعْدَ الاجتياح الإسرائيلي للبنان سنة 1982. على أنَّ مناسبة التَّأليفِ تدْعُونا إلى استِحضارِ ديوان مديح الظل العالي الصَّادر سنة 1983، فالعَمَلان يشتركانِ في رَصْدِهما للواقعِ الذي عايشَه الشَّاعر في بيروت. فَهَلْ يمْكن عدُّ ذاكرة للنسيان إعادةَ كتابة للقصيدة التسجيلية مديح الظل العالي ؟ وعلى افتراض صِحَّة ذلك، هلْ كان الشَّاعر في حاجة إلى كتابة «نص» ثانٍ يتناول فيه الوقائع والأحداث نفسها، أي تلك التي سبَق وقدَّمها شعراً ؟ هي أسئلة تتأَسَّسُ انطلاقاً من

54. نفسه، الصفحة نفسها.

الكشْفِ عن التَّعالُق الحَاصِل بيْن العملين، وعلَى الوَشائج التي يَفْتَحُها أحَدُهُما في اتجاه الآخر.

بالانْتقال إلى العمل، نتَتَبَّعُ الحُضورَ اللافِت للقهْوة كعُنْصُر دالٍّ في ذاكرة للنسيان، ففي الطَّريقِ إلى إعْدادها، ينْقُل لنا درويش حالاتِ الرَّعْب والخطر اللذيْن يتَهَدَّدَان بيروت. وكلُّ ما يتَمَنَّاه الشَّاعِر، هو خمْس دقائِق فقط لتحْضيرِ القَهْوة. وتَنْويعُ درويش في الحديث عن القَهْوة، ورغبَتُه في الاقتراب منْ بابِ المطبَخ، حيث مُسْتلزماتُ إعْدادِها، في زمَن تبْدو فيهِ بيروت معزولةً ومُحاصرةً، وهو بالطَّابق الثامن من العمارة، ورَشَّاشَات الإسرائيليين تَقْتَنِصُ الواقفين، هو مَشْهَدٌ يتسَرَّبُ إلى كل صفحات الكتابِ، ويتَلَخَّص في هذا المقطع القصير:

«ولكن، كيف أصلُ إلى المطبخ؟.

أريد رائحة القهوة. لا أريدُ غير رائحة القهوة. ولا أريد من الأيام كلها غير رائحة القهوة. رائحة القهوة لأتماسك، لأقف على قدميّ، لأتحوّل من زاحف إلى كائن...»[55]

إن ما يُمَيِّزُ كتاب ذاكرة للنسيان، إضافَةً إلى كوْنِه نصّاً نثرياً، هو افْتِراضُ حُضُورِ العديد من العَنَاصِر التي تُحيلُ على السّرد. وهو افتراضٌ مَشْروعٌ يُعَضِّدُه تصْريحِ درويش أنّهُ بصَدَدِ كتابَة سيرة يوم، في شهر آب (غشت)، وفي مدينة بيروت. إضافَةً إلى تَوَفُّر عناصِرِ الشَّخصياتِ، والأَحْداثِ التي تُكمِل البِنَاء السَّردي للْعَمَل.

من جهة أخرى، يَتَقَدَّمُ نصّ في حضرة الغياب، الذي أصْدره محمود درويش سنة 2006، بِعَدّه سيرةً للقَصيدةِ وتأمُّلاً عَميقاً فيها. تأمُّلٌ يبْحثُ في صوْتِ الشَّاعِر ضمْن باقي الأصوات الشِّعرية، ويكشِف عن الوشَائِج التي يُقِيمُها هذا الشِّعر مع صاحِبه.

لم يكنْ محمود درويش، في هذا العمل، مُلْزماً بتَعْميم خَبَرٍ أو معلومة ما عن حَياتِه الاجتماعية والسياسية والثقافية. وإنَّما كتَب هذا النَّص - الكِتاب، لِيُقدّم لنا السّيرة الذاتية لقصيدَتِه، بالنَّفَسِ ذاتِه الذي يَكْتُبُ به قَصيدَتَه. فَفِي النَّص ملْفُوظٌ شِعْريّ، وتحْليلٌ شِعْريّ لهذا الملفوظ في آن. حيْث يتَبَدَّى الخطاب الشعريّ لنص في حضرة الغياب مُضاعفاً، خطابٌ يقَدِّمُ نفْسه، فيما هو يُحَلِّلُ ويَتَأمّلُ نفْسَه أيضاً. بهذا المَعنى، يُصْبحُ الخِطابُ المُضاعَفُ، صوْتاً يقول النَّص ويتَكَلَّمُ فيه.

55. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2015 الطبعة الثالثة، ، ص.7.

كتب محمود درويش :

سَطْراً سَطْراً أنثركَ أمامي بكفاءةٍ لم أُوتَها إلاّ في المطالع/
وكما أوصيتَني، أقِفُ الآن باسمكَ كي أشكر مُشَيِّعيكَ
إلى هذا السفر الأخير، وأدعوهم إلى اختصار الوداع،
والانصرافِ إلى عشاءٍ احتفاليّ يليق بذكراك/
فلتأذنْ لي بأن أراكَ، وقد خرجتَ مني وخرجتُ منك، سالماً كالنثر المُصَفّى على حجرٍ يخضرّ أو يصفرّ في غيابك. ولتأذن لي بأن أَلُمَّ، واسمَكَ، كما يلمُّ السابلةُ ما نَسِيَ قاطفو الزيتون من حبّات خبّأها الحصى.[56]

يَدْفَعُنَا هذا المقْطع إلى افتِراضِ المُخاطب الذي يتَوَجّه إليه درويش بالكلام. ومن بيْن الافتراضات الممكنة، يتَقَدَّمُ الشِّعر. إنّه صوتُه الآخر، المنْطَلق من الذَّات وفي اتجاهها. طرَفانِ في اتّصال، يخرج أحَدُهما من الآخر. هو صوْت يخْتَار النثر في صفائه، ويَحْمِيه ويَصُونُه.

وإذا كانَتْ بداية النَّص، كتابَةً تاريخِيةً للقصيدَةِ وسيرَةً إبْداعية لها، فإنَّ نهاية النص - الكتاب سَتَعْرِفُ تكْثِيفا لتأمُّلات تخُصُّ مجموعةً من المفاهيم. وهِيَ تأمُّلاتٌ ستَبْرُزُ في شكْلِ وَمضات مُوجزة تحْمِل كلٌّ منْها تَعْريفاً. ومِنَ المَفَاهيمِ التي عَرّفَهَا درويش بشَكْل إبداعي : المعنى، والنسيان، والشعر، والنثر، والشاعر، والحكاية.

3. عناصر نصية

1.3. بين الحذف وإعادة الكتابة

1.1.3. حذف ديوان

أصْدرَ محمود درويش ديوانَه الأول عصافير بلا أجنحة سنة 1960، وعُمره حينَها تسعَ عشرةَ سنة. يُقدِّم الدّيوان تجارِبَ «الحب.. والعذاب.. والكفاح.. والثورة.. والألم.. والنداء المبحوح القادم من البعيد.. من البعيد..».[57] اللاّفِت للانتباه أنّ درويش تخلّى عنْ هذا الديوان، وقامَ بِحَذْفِه في الأعمال الشعرية الكاملة الصادرة سنة 1973.[58] وقد كتب درويش عن حذفِ هذهِ المجْمُوعة الشِّعرية :

---

56. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص.9.

57. محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، المطبعة التجارية، عكا، الطبعة الأولى، 1960، ص 5.

58. محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1973.

«وماذا أريد أن أقول أيضا ؟ إنني أرغب في تكرار كلمات كتبتها للطبعة الثالثة « لا أخجل من طفولتي الشعرية، ولكن الطفولة شيء، والمراهقة شيء آخر، وهذا هو المبرر الوحيد لإقدامي على قطع بعض أجزاء من جسدي الشعري. ما دام الشاعر حيا فمن حقه أن يكون المشرف على شعره. ليس صحيحا أن كل ما يقوله الشاعر وثيقة. كل شاعر يرتكب كثيرا من الحماقات. وبمدى ما تتاح له إمكانية التطور، بمدى ما يتاح له حق الإشراف على هذا التطور»[59].

وبالجُمْلة، يمْكِنُ عدّ هذه الأسْطُر رأياً للشَّاعر في ما يَقُوم بهِ منْ تغْيِيرٍ وحَذْفٍ واستبدال، بِمَا هُو تصْريحٌ مُباشِر، يُؤكِّد وعْيَه بضرورة إبْداع مُمارسة نصية لها الألَقُ، والحِرْصَ على الدِّقة، وإنْ كانَتْ كلمة مُراهِق، التي يوظِّفُها درويش هُنا، تتحَمّل أكْثر منْ دلالة، فَهَل قَصَدَ بِهَا الشَّاعر المُراهقَة الجِنْسيةَ أم المُراهقة السِّياسية ؟ وكذلك كلِمَتا «الحماقات والتطور»، فهَلْ كان المقْصود بالحماقاتِ مواقِفَ سياسية ؟ وكانَ التطَوُّرُ من طبيعَةٍ سياسية أو فنية وجمالية ؟

على أنّنا يُمكِن أنْ نَعْزُوَ حذْف درويش لديوانه الأول إلَى رغبتِهِ في تخليص شعره مِمّا ليس شعراً، وطموحِه إلى تقْديم صوْتٍ مُستقِلّ، لا يَكُون فيهِ صَدَى لأَصْوَاتِ الآخرينَ، وهي المُلاحَظَةُ التي ارتَبَطَتْ بقصائِدِ الشّاعر الأُولى؛ حيْثُ رأى بعْضُ النُّقادِ كشاكر النابلسي أن «الشاعر لم يكن متأثرا بنزار بقدر ما كان يقلده».[60]

2.1.3. حذف قصائد من ديوان

تأخُذُنَا قضِيّة تخلِّي محمود درويش عن ديوانه الأول عصافير بلا أجنحة، إلى قضيَّة أوْسعَ، وهي التي يمْكن أنْ نُسَمِّيها : «حذف القصائد». فالدَّارس للأعمال الشِّعرية يقفُ على حذْفِ الشَّاعِرِ لبَعْضِ القَصَائِدِ من كتاباته الشِّعرية. فِفِي ديوانِهِ الثَّاني أوراق الزيتون (1964) قامَ الشَّاعِرُ بالتخلُّص من القصائد التي يكُون فيها للشِّعارِ السِّياسِي حضُور بارزٌ، وكَأنَّهُ يُريدُ أن ينْأَى بِنفسه عمَّن يضَعُه ضِمن خانة شُعراء القضية الفلسطينية. وفي ما يلي القَصائد التي وَرَدَتْ في الطبعة الثانية لديوان أوراق الزيتون (1986)، ولم ترِدْ في الأعمال الكاملة الصّادرة في طبعات متعددة :

59. محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة السادسة، 1987، ص.8.

60. شاكر النابلسي، مجنون التراب : دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص.234.

- صلاة، ص 42.
- لديها، ص 69.
- الموعد الآخر، ص 71.
- حبنا، ص 72.
- وهم، ص 73.
- قشور البرتقال، ص 80.
- غزلية، ص 83.
- الأوراس، ص 91.
- كردستان، ص 100.
- أناشيد كوبية، ص 108.

وقد عَزَا درويش هذا الإقْصاءَ، والذي طالَ أيضاً دواوينَ أخرى كـ: عاشق من فلسطين[61]، إلى أنّه: «ليس للشاعر أن يقدم برامج سياسية للقارئ. وهذا التمييز يسمح لي بإعادة النظر في قصائد كتبتها وقصائد أكتبها الآن، بإعدام قصائد كاملة بحثاً عما أسميه الخلاص الجمالي من الأزمة التاريخية المعاصرة»[62].

3.1.3. حذف مقاطع من قصيدة

نَشَر محمُود درويش قصيـدة «مزامير» فـي ديوان أحبك أو لا أحبك (1972)، وكانتْ تَتَشَكَّل من سبعة عشر مقطعاً. ثم بَدَتْ في الأعمال الكاملة مُختَلفةً، فقدْ تمّ حذْفُ خَمسة مزاميرَ هي: الثامن والتاسع والحادي عشر والثاني عشر والخامس عشر.

أمّا قصِيدَة «نشيد إلى الأخضر» الواقعَة في ديوان أعراس، فقد شَمِلها الحذفُ والتغيير أيضاً. فالأعمال الكاملة لا تَتَضَمّن الأبيات الشعرية الآتية:

وأنا أكتب شعراً، أي: أموت الآن. فلتذهب أصول

61. لم يدرج الشاعر، في أعماله الكاملة، بعض القصائد التي ظهرت في الطبعة الأولى من مجموعة عاشق من فلسطين الصادرة عام 1966. وهذه القصائد هي:
- أغنية ربيع، ص 39.
- التمثال القديم، ص 54.
- رسائل، ص 82.

62. محمود درويش، «التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى»، في مجلة مشارف، القدس وحيفا، تشرين الأول، عدد 3، 1995، ص 92.

الشعر وليتضح الخنجر ولينكشف الرمز : الجماهير
هي الطائر والأنظمة الآن تسمى قتلة[63].

ويُمْكِنُ عدُّ ورُودِ الأبيَاتِ أعْلاهُ في ديوان أعراس، وغيابِها عنِ الأعمال الكاملة، راجِعاً إلى خُضوعُ الفِعْل الكتابي لزَمَن الكتابة؛ حيثُ عايَن درويش آثار الدمَار والخرابِ اللذين ملآ فلسطينَ، فجاءتْ قصيدتُه مُفْعمة بالانفِعال والغَضَب. لكنَّ الرُّكُون إلى مِثل هذا التَّبْرير، والاطمئْنان إلَيْه، يدْفَعُنا إلى استِحضار ديوانِ مديح الظل العالي، وهو القصيدةُ التي كتَبَها درويش مُسَجّلا فيها وقائعَ الاجتِياح الإسرائيلي لبيروت. فإذا كانَ دافِعُ الانفِعال هو السبب الذي جعَل درويش يتخلَّى عن هذه الأبيات، فلِماذا لم يُلْغِ مديح الظل العالي ؟

يخْلُصُ الدارس لظاهِرة الحذْف والتّغيير التي طَالَتْ بعض الأعمال الشعرية لمحمود درويش إلى أنَّ هناك مجموعةً من الأسباب الثَّاوِية، والتي دَفَعَتْه إلى الإقْدام على ذلك. من أبْرزِ هذه الأسباب تَغَيُّرُ آراء الشّاعر، ومواقِفه السّياسية، وانعكاسُ ذلك على آرائه الجمَالية، فالشَّاعر الذي أبدع القصيدة التي يجِبُ أن تكونَ في مُتناوَل الجميع، أخذ يكْتَفي بالنُّخبة التي تتذوّق الشِّعر، ومن هُنا اهتمامُه بالذائقة الشِّعرية وضرورة الإعْلاء من قيمَتِها، في وقْتٍ أصبَحَ فيهِ مُتَذَوّقُو الشّعر نخْبةً معدودة، وفي وقت تخَلَّى فيه الشَّاعر، نفسُه، عنِ التوجُّه الماركسِي.

عَلَى أنَّ العوْدَةَ إلى الحِوار الذي جمعَ عباس بيضون بالشاعر، وسألَ فيه الأول الثاني عن السَّبَب وراء عدَمِ نشْر قصيدة «عابرون في كلام عابر»، يساعِدُنا في الأخْذ بالمَوْقفِ الذي يَصْدُرُ عنْه محمود درويش في حذْفِه، انطلاقاً من تصريحه : «لم أدرج هذا النص في مجموعة شعرية لحرصي كما قلت دائما على تخليص الشعر مما ليس شعرا»[64].

2.3. الهجرة : بين الشعر والنثر

يُعَدُّ محمد بنّيس أوّل من أسَّس لمفهوم «هجرة النص» انطلاقاً من اشتغاله على الشِّعر المعاصر، ضمْن كتابه الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها. وقدْ ورَدَ هذا المفهوم ضمن المِحورِ المُسمّى بالنص الغائب. يرى محمد بنيس أنّ النّصوص تكتَبُ في علاقة بنُصوص أخرى. بمعنى أنَّ : «النص لا يُكتب إلا مَعَ نص آخر أو ضِدّه، بذلك تُخبرنا الحداثة

63. محمود درويش، أعراس، عكا، 1977، ص.114.

64. محمود درويش، «التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى»، في مجلة مشارف، مرجع سابق، ص.92.

الشعرية عموما، في العالم العربي وغيره. فالنص المُضْمَر يعْنِي بكل بساطة أن النص لا يبُوح ولا يُصرح بالضرورة. وهكذا فإن الكتابة مع نصّ من النصوص، والصدور عنه، هو ما نقْصِدُه من الهجرة.»[65]

وقد ميَّز الباحِثُ، أثْناء اشتغالِه على المفْهوم، وتحقُّقِهِ النَّصي داخل الحَقل الإجرائي الذي حدَّدَهُ، بين نوعيْن من النصوص في عملية الهِجرة، هُما النص الصدى والنص الأثر. وسنميز، في ما يأتي، بين هجرة القصيدة، وهجرة النص.

1.2.3. هجرة القصيدة

نَصْدُر، إذن، في تتبُّعِنا لهجرة النص عنْد محمود درويش، عن الإطار النظري الذي أسَّسَهُ محمد بنيس. على أننا نقِفُ عندَ عمَلَيْن منْ أعمالِ الشاعر، من أجْل إخْضاعِ مفْهوم الهجرة إلى الاختبار النصي. العَمَل الأوَّل شِعري، عِبَارَة عن قصيدةٍ تسجيلية بعنوان مديح الظل العالي هوَ بمثابة نصٍّ أثر، والعمَلُ الثاني نثْري، مَوْسوم بـ : ذاكرة للنسيان يُمَثِّل النَّص الصدى.

وإذا كانتْ الهجرة عمليّة تحويل نصّ إلى آخرَ لشاعِريْن مُختَلِفين، فإنَّ الشاهِدَ لدَيْنَا هو أن التَّحويل يتِمّ داخل أَعْمال الشَّاعر نفسِه، لكن طبيعَتَهما تختَلف.

بيْن مديح الظل العالي وذاكرة للنسيان مسافَةٌ زمنية تبْلُغ أربَع سنوات، ووشائِجُ وعلاقاتٌ متشَبِكة. لقدْ هاجَرت قصيدة مديح الظل العالي إلى نصّ ذاكرة للنسيان. ويُمكِن، ها هنا، الوقوفُ على عناصر الهِجرة من القصيدة إلى النص انطلاقاً ممّا يأتي :

- الفضاء النصي : فالعملان معاً يرصدان مظاهر الاجتياح الإسرائيلي لبيروت.
- الزمان : يوم من شهر غشت من سنة 1982.
- المعجم اللغوي.
- الحضور المكثَّف لإيقاعِ الذات الكاتبة.

تَتَبدّى العلاقة بين النصين، كما هي بيْن جميع النصوص، حينَ تَرْكَنُ إلى تحويل نص إلى آخر. وقانُون التحويل الذي اعتمده درويش، هو قانُون الامتصاص[66]. فنصُّ ذاكرة

65. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.199.

66. يميز محمد بنيس، في كتاب ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، بين ثلاثة قوانين لتحديد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة. راجع (محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال

للنسيان لا ينْفي الأصْلَ، ولا يُبْقيه على حالتِه الأصلية، وإنَّما يُعيدُ إنتاجه في زمَنٍ، ليْسَ هو نَفْس زَمَن كتابة النص الأثر. إنَّه يُعيدُ إنتاجَهُ في شكل آخرَ.

تَبْنِي قَصِيدَة مديح الظل العالي مشْهداً تسجيلِيّاً للوقائع التي عرفتْها بيروت بعْدَ القصْف المتواصل الذي تعرَّضتْ إليه منْ طرف القوات الإسرائيلية. كما تُبْرِزُ مِن جِهَة أخْرى، تعلُّقَ الشَّاعِرِ بهَذا المكانِ، الذي صارَ رمْزاً للصُّمود. وقدْ تضمَّنتْ القصيدة إشارةً إلى آثارِ الخراب والدَّمار الذي لِحق أحياء من المدينة، وفيها أيْضاً وصْفٌ لمشهد البحْر المُحاذي لبيروت، وقد رَسَتْ فوْقَهُ السُّفن الحربيَّة الإسرائيلية :

بيروت / فجراً :
يُطلق البحرُ الرصاصَ على النوافِذ . يفتح العصفورُ أُغنيةً
مبكرةً . يُطّيرُ جارنا رَفَّ الحمام إلى الدخان . يموتُ مَنْ لا
يستطيع الركض في الطرقات : قلبي قطعة من برتقال
يابسٍ . أهدي إلى جاري الجريدةَ كي يفتِّش عن أقاربه.
أُعزِّيه غداً أمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البنايةِ.
أشتهي جسداً يضيءُ البارَ والغاباتِ . يا «جيم» اقتليني
واقتليني واقتليني ![67]

ويأتي نصّ ذاكرة للنسيان، هُوَ الآخرُ، على ذِكْر مشهدِ البَحْر، على أنَّ البحر، هنا، يتقدم بما هو مصْدر للقتْل والخلاصِ من القتل في آن : «قلنا : سنخرج. قالوا : من البحر. قلنا : من البحر. فلماذا يسلحون الموج والزبد بهذه المدافع ؟ ألكي نعجل الخطى نحو البحر ؟ عليهم أن يفكوا الحصار عن البحر أولاً.. عليهم أن يخلوا الطريق الأخير لخيط دمنا الأخير.»[68]

إنّ الهجرة من النص الأثرِ إلى النص الصدى لا تكْتَفي بتَحويل جزئية نصية، بل تضْطَلِعُ بفِعْل إعَادة بناءِ المشْهد كامِلاً، باعتماد مُعجم لغَوي مُشترك، واختِيار فضَاءٍ نصيٍّ جديد، مُختلفٍ تماماً عن الفضاءِ الأوَّل.

للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2014، ص. 269 - 270.).

67. محمود درويش، مديح الظل العالي، مرجع سابق، ص.33.

68. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، مرجع سابق، ص.9.

2.2.3. هجرة النص

تُفيدُ قراءَتنا الخطّية لُمجْمل أعْمال الشّاعر، أنَّ النَّصَ الصَّدى أصْبَحَ بدَوْرِه نصّاً أثراً؛ يُهاجِر إلى نُصوصٍ أُخرى. وهُنَا سنكُونُ أمامَ هجْرَةٍ عكسيّة؛ أي من النّثر في اتّجاه الشّعر. بهذا المَعْنى تَنْفَتِحُ أعمالُ درويش على نفْسِها منَ الدّاخل، وتُقِيمُ فيما بينها علاقاتٍ تبدو خَفِيّة أحياناً، وجلِيَّةً أحياناً أُخرى.

يَعْرض محمود درويش في ذاكرة للنسيان فِكْرَةَ الموت، وذلك ليس منَ المنظُور الفلسفي الوُجُودي، وإنَّما بالمعنى الواقعي الجسدي. وتظهَرُ هذه الفكرة مجَرَّدَةً عنْ كلّ التِباسٍ حين يكتب:

«أريد جنازة حسنة التنظيم يضعون فيها الجثمان السليم لا المشوه في تابوت خشبي ملفوف بعلم واضح الألوان الأربعة، ولو كانت مقتبسة من بيت شعر لا تدل ألفاظه على معانيه، محمول على أكتاف أصدقائي، وأصدقائي-الأعداء. وأريد أكاليل من الورد الأحمر والورد الأصفر. لا أريد اللون الوردي الرخيص، ولا أريد البنفسج لأنه يذيع رائحة الموت».[69]

واللافت للانتباه أن الشاعر سيعمل، لاحقاً، على تحويل هذه «الوصية» النّثرية، إلى شِعْرٍ، وذلك في قصيدة جدارية:

... وامشوا
صامتين معي على خطوات أَجدادي
ووقع الناي في أَزلي. ولا
تَضَعُوا على قبري البنفسجَ، فَهْوَ
زَهْرُ المُحْبَطين يُذَكِّرُ الموتى بموت
الحُبِّ قبل أَوانِه. وَضَعُوا على
التابوتِ سَبْعَ سنابلٍ خضراءَ إنْ
وُجِدَتْ، وبَعْضَ شقائقِ النُعْمان إنْ
وُجِدَتْ...[70]

69. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، مرجع سابق، ص.20.

70. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص.50.

يَمْتَصُّ النَّص الصدى النصَّ الأثرَ، ويعْملُ على إعادةِ إنتَاجه وَفْقَ بناءٍ جديدٍ، وفي سياق تجربةٍ حقيقيةٍ معَ الموْت ومنازِله. وهو الأمْرُ الذي يُؤكّدُ على أنَّ النَّص لا يأخذُ وضْعيةً ثابتةً، بلْ يظلُّ في وضعيةِ تحَوّل غيْر نهائِي.

3.2.3. إشكالية التصنيف

تَضَعُنا بعض أعمال محمود درويش أمامَ موضُوع التَّصنيف، بما هُو إشكالية قائمَة الذّات، عُنِي بها كثيرٌ من الدّارسين، وتسْتَمِدّ أهميتها انطلاقاً من ارْتباطِها بقضِيّة التَّداخُل بيْن الأجْناس الأدَبية وَمسْألَةِ هدْمِ الحُدود بينها. وهو الأمْرُ الذي أفْضَى إلى إبدَاع أشكالٍ كتابية جديدة، منْذُ التجربة الرّومانسية. وقد وقفت الشّعرية الحديثة، وقبلها الشّعرية القديمة، على عناصِر هذه القضيّة بالدّراسة والتَّحلِيل.

وقدْ تناوَل، محمد بنّيس في الفصل الثاني من أطروحته الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: الرومانسية العربية قضِيَّةَ اختِراقِ الحدودِ بيْنَ الشّعر والنّثر، انطِلاقاً من عملية إدْخَالِ الشّعر، شيئاً فشيئاً، إلى النثْر، ثُمَّ بِتَمْجيدِ النَّثر وكَسْرِ الحَواجز بيْنَ الأجْناسِ الأَدَبيّة. وهُو التَّصوّر الذي بَدَا واضِحاً، ومُرتبِطاً بوعْيٍ نظَري لدَى جماعَة بيِّنًا.

لقدْ كان محمد بنّيس سبّاقاً إلى مُقاربة قضية التداخُل بيْن الأجناس الأدبية، ومسألةِ الحُدودِ بين الشّعر والنّثر، انطِلاقاً من وقُوفه علَى وضْعِية قصيدة النثر، التي «لم تطرح بحدة إلا مع الظهور الثاني للشعر الحر في الخمسينيات، وخاصة مع مجلة شعر، حيث أصبحت الاختلافات حولها بيّنة»[71]. وقد اقْتصَر الدارس، في هذهِ المُقاربة، على تَنَاوُل موْقف كلٍّ من الشَّاعر أحمد شوقي ثم جبران خليل جبران.

والمتأمّل في تجربة محمود درويش يسْتَرْعِيهِ الحُضورُ المُلِحّ لقضية التداخل بين الأجناس الأدبية. كتَب مُحاوَراً : «كل الأجناس الإبداعية يتداخل بعضها مع بعض، ليست هناك حدود نهائية بين شكل إبداعي وآخر»[72]. ويُفيدُ هذا القوْلُ الوعيَ المُتَرسِّخَ لدى درويش بالتداخل والتَّماهي بيْن الأجناس، وكَسْر الحُدودِ بينَها. ومنْ بينِ الأعمالِ التي تَطْرحُ إشكاليةَ التَّصنيفِ عنْد التأويل، عمَلان هُمَا ذاكرة للنسيان، وفي حضرة الغياب.

---

71. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثاني، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2014، ص.49.).

72. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.16.

لَمْ يضَع الشَّاعر على غِلاف ذاكرة للنسيان أيَّ إشَارة تدُلُّ على الجِنْسِ الأدَبي الذي يَنْتمي إليْهِ العَمَلُ. وعلَى غَيْر عادَتِه، انتَظَر القارِئُ أُولى الصَّفحاتِ لتَتَكشَّفَ لَهُ إيماءَةٌ تُوحِي ببَعْض ما يُمْكن أنْ يساعد في تأْوِيل العمل، وتحْديدِ جنسه. كتب محمود درويش في أسفل الصَّفحة الثالثة :

سيرة يوم

الزمان : آب

المكان : بيروت[73]

تلْتَقي هذهِ الأسْطُر الثلاثُ في ردٍّ هذا العمل إلى جنْس «السيرة»، فبالإضافة إلى كلِمة «سيرة» الواردة في السطر الأول، والتي تحيل على السيرة مباشرة، تعَضِّدُ عبارَتَا الزَّمان : آب والمكان : بيروت، هذَا الطَّرْح، وتفتَح العَمَل على النثر عُموما. إلاَّ أنَّ هذه الإشارات، بما هي عتباتٌ موازِية للنَّص، يمْكُن أن تكُونَ عبارَاتٍ مضَلِّلةً، قدْ لا تضعُنا، بشكْل مباشِر، أمامَ جنس هذا العَمَل.

لاَ يسْتَقِيمُ التأمُّل في جنْس ذاكرة للنسيان إلاَّ في ضوْء قراءةِ العَمَل، وتَتَبُّعِ أثَرِ الذات الكاتبة في البِناء. فالعَمَلُ، كَمَا تقدَّم مَعَنا، يُقدّم مشاهِدَ التَّقتيلِ والقَصْف المُتواصِل للطائرات الإسرائيلية لمدينة بيروت والأماكِن المُجاوِرة لَهَا.

وقدْ يُسعِفُنا هذا النص، انطِلاقاً ممَّا يُصرّح به محمود درويش نفسُه، في افتِراضِ الجنْس الذي تنْتمي إليه مُمارسَتُه. كتب محمود :

«ومن المثير للمرارة أن ننتزع من زمن الغارات هذا الوقت للثرثرة، وللدفاع عن دور الشاعر الذي يستمد خاصيته من تاريخ كتابته الشعر في علاقته بتطور الواقع، أمام لحظة يتوقف فيها كل شيء عن الكلام، لحظة تصوغ فيها الملحمة الشعبية تاريخها وإبداعها الجماعي. بيروت هي الكتابة الإبداعية المثيرة. شعراؤُها الحقيقيون ومنشدوها هم مقاتلوها ونأُها الذين لا يحتاجون إلى ترفيه وتشجيع على عودٍ مقطوع الأوتار. هم التأسيس الحقيقي لكتابة ستبحث طويلا عن المعادل اللغوي لبطولتهم وحياتهم المدهشة. فكيف تستطيع الكتابة الجديدة[74]، المحتاجة إلى كسل، أن تتبلور وتتشكل في أوج معركة لها هذا الإيقاع الصاروخي ؟ وكيف يستطيع الشعر التقليدي– وكل الشعر تقليدي

73. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، منشورات وزارة الثقافة، رام الله، 1997، ص.3.

74. التشديد من عندنا.

في هذه اللحظة- أن يصف هذا الشعر الجديد المختمر في بطن الزلزال ؟»[75]

إنّها الكِتابة الجديدةُ. ووُرودُها في هذا المقْطع يأتِي في مُقابل الشّعر التقليدي. فالسُّؤالُ ليْس عن وظيفة الشِّعر، وإنّما عنْ نوعيته. فبالرّغم من عدَم توْضيح درويش لخصَائص الكتابةِ الجديدة التي يتحدّثُ عنْها، إلاَّ أنه صَدَر في عمله هذا (ذاكرة للنسيان) عنْ وعْيٍ جديدٍ، مغايِر تماماً، لما كان علَيه في تجارِبه السَّابقة. والكتابة الجديدة، هنا، ما لم يجده درويش بعدُ، إنها مشروعٌ هارب.

أمّا في حضرة الغياب، فيُقَدّم نفْسَه كنَصّ مُلتَبس؛ وذلِك لَمزجه بَيْن النَّقد والتَّفكِيرِ الفلْسفِي ومَسْأَلَةِ اللُّغة، وإقَامَتِه على الحُدودِ بيْن الشِّعر والنَّثر. علَى أنَّ هذا النَّوْع من «الكتابة» تَخْتفي فيهِ السِّماتُ المُميزة لكُلّ نوْع، فَيَبْدُو مُنْدَمِجاً بشَكْل خفِي، حتى إنَّ الدَّارسَ ليَحْتارُ في تصْنيفه بيْن الشِّعر والنثر.

وتَكْمُنُ صعُوبة تَصنيفِ نص درويش، في أنَّ الشَّاعر قدْ أسَّسَ لنموذج جمالي غيْر مسْبوقٍ. «يتطلع فيه النثر إلى رعوية الشعر، ويتطلع فيه الشعر إلى أرستقراطية النثر»[76] فالكِتابَةُ في هذَا العمل تُقيمُ في المَا- بيْن؛ أيْ بيْن الشِّعر والنثر. وفيهِما تفْتَحُ للدارس أُفُقَ القراءة والتأويل.

قد يبْدُو سؤالُ التَّصنيف مدْرَسياً، إلاَّ أنَّ الإجابةَ عنْه لا تُغيِّر منْ دلالَة النص وقيمتِه المعرفية، ومرَدُّ ذلك إلى الإحالة المُتبادَلة التي يفْتَحُها النَّوْعان (الشعر والنثر) في اتجاهِ بعْضِهما، وصُعوبة القبْضِ على العناصِر التي تَجْعَل هذا العَمَل ينْتمي إلى أحدِهما. وقدْ وَقَفَ النَّاقد فيصل دراج على مأْزِق التَّصنيف الذي يَضَعُنا أمامَهُ النّص، وشَبَّه المسألَة بالفِتْنَة :

«من أين تأتي فتنة هذا النص، وما دلالة «المتبقي فيه»، الذي إنْ تلامح نثراً تجلّى شعراً، وإن تلامح شعراً تكشَّفَ نثراً ؟ تأتي الفتنة من لقاء الأبدي والعابر، ومن المؤقت الذي اكتسب ديمومة، ومن العابر الذي يبرهن أنّ العابر المبدع ليس عابراً، ومن العابر الراهن الذي سيقرأ، ذات يوم، كنص جليل قديم».[77]

ليسَ تَجَاوُرُ الشِّعر والنثر أوْ تداخُلُهما، إذَن، هو السّؤال الأبْرز الذي يُؤَطِّر نص في

75. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، مرجع سابق، ص. 46 - 47.

76. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص.99.

77. فيصل دراج، «ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش»، في مجلة الكرمل، العدد 90، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، 2009، ص.73.

حضرة الغياب. فالنَّص يحْمل في ثَنَاياهُ إبداعاً وتعليقاً على هذا الإبداع، دُونَ أنْ يتَلَمَّس القارئُ متَى يبدَأُ الأوَّل والثاني، أوْ متى ينتَهيان، لأنّهُما يشتغِلان في تفاعُل وتلازُم مُتَناهِيَيْن. وهو ما يَجْعلنا، أيضا، نفترِضُ أنّنَا أمامَ سيرَةٍ إبْداعيةٍ داخِل سيرَةٍ أعَم هيَ السيرةُ الذّاتية.

يشتَغِل محمود درويش على اللُّغة بعَدِّها رهاناً يعْمَل على خلْق عوالمَ جديدةٍ للكتابة وفيها: «كل الحروف جاهزة لاستقبال الشكل/ الكائن، الباحث عن يد ماهرة تخلق الحاجة إلى الانسجام. ما عليك إلا أن تسمّي بيدك كائنات تعرفها من قبل، وكائنات تعرّفك على نفسها فيما بعد».[78]

يؤسّسُ درويش نص في حضرة الغياب بالاعتمادِ على تصعيد لُغة النّثر إلى حدُود الشّعر، مُستفِيداً من بنْيات الشِّعر، ومُضْفياً على لُغةِ النَّثر طاقةً إيحائيةً خلاَّقةً في كلاَم مُلْتَبِس. إنّ هذا النّص كتابةٌ مفتوحَةٌ تسْتَدعي الشِّعر والنَّثر، وتَفْتَحُ تأمُّلاً بينهما، فيمَا هو مُحاكمَةٌ للذاتِ، وتذَكُّرٌ للماضي، وترجيعٌ للأحْداث البعيدة وَفْقَ مُتَطلبات حاضرٍ لا يُؤْمن بالهَزيمة. وهُوَ بيْن هَذَا وَذاكَ، سيرةُ أيّام الشّاعر في أمْكنتها المُتحَوّلة، وكأنّنا بدرويش في هذا العَمَل، وهو يَتأرْجَحُ بيْن الشِّعر والنَّثر، السيرة واللا- سيرة، يسْعَى إلى كتابة تتَخَفّف من ذكرى الماضي، عبْر التَّأمُّل في الخِطاب الذي تُوجّهُه الأنَا إلى الأنَا في الذات الكاتِبة. وهو خِطابٌ مُوَجّه، بالأسَاسِ، إلى القارِئ يَدْعوه، في كلِّ آنٍ، إلى قراءَةٍ جديدة للعمل، وطرْحِ أسْئِلَة عَنْه.

4. الذائقة الشعرية

1.4. وضعية التحول

تُسْعِفُنا المقابلَةُ التي أُجريَت معَ محمود درويش، ونُشِرَتْ في مجلة الشعراء، في التّعرُّف على موْقِفِه من الذائقةِ الشِّعرية، وعنْ علاقته بالقارِئ، ومدى تأثيرِ هذا الأخيرِ في الممارسَة الإبْداعية للشاعر.

ولقدْ مكّنَنّا وُقوفنا على مجْمل أعمالِ الشَّاعر من الانْتباه إلى المَحطّات المِفْصليّة التي وَسَمَت الفعْل الشِّعري لدَيْه. وبذَلك فإنّ الإبْدَالَ الذي وَسَمَ كلَّ محطَّة مُرتبِط بوعيٍ نظَري مُختَلِفٍ عنْ سابِقِه، تحْضُر فيهِ الذاتُ الكاتِبَة بِعَدّها أُسّ هذِهِ المُمارسة ونَوَاتها، ويحضُر فيه القارئُ (الجمهور) بما هو شريكٌ ضِمْني في هذه الممارسة. على أن مقاربَتنا

78. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص.26-27.

لهذا العنصر، ضِمْن هذا الفصْل، تأتِي استجابةً للأسْئلة التي تَبُوحُ بها هذه الأعمالُ أثْناء التَّلقي، وانْسِجاماً مع الإطارِ العام الذي تَحَكَّمَ في بِناءِ هذا الفَصْل.

راهنَ محمود درويش، في بداية مَسارِهِ الشِّعري، على أنْ يكُونَ لقَصيدَتِه انتشارٌ واسِع بيْن الجماهير، انطلاقاً من اعتِيادِ لغةٍ واضِحَةٍ، ومُعْجَم لُغوِيّ يبْعُد عن الغُموض الذي وَسَمَ الشِّعر المُعاصر. وقدْ طرحَتْ قصيدَتُه «عن الشعرِ»، هذا المَسْعى، حين كَتَبَ:

قصائدنا، بلا لون
بلا طعم... بلا صوت!
إذا لم تحمل المصباحَ من بيتٍ الى بيتِ!
وإن لم يفهم «البُسَطا» معانيها
فأولى أن نُذَرّيها
ونخلدَ نحنُ... للصمتِ![79]

وقد تَرافَقَ هذا الوعْيُ الأوَّلِي بالذَّائقة الشِّعرية، لدى درويش، بالتَّوجُّه المارْكسي، حيثُ الانتصار لشَعْبيةِ الأدَبِ على حِساب الذَّوْق الشِّعري النُّخْبَوي. إلاَّ أنَّه ما لَبِثَ يُغَادِرُ هذا الوَعْي إلى آخرَ يتخلّى فيهِ عن هذه الشَّعبية، وبهَذا يكُون قد انْخَرَطَ في كتابةِ قصائدَ تنازَلَتْ عن وُضُوحِها، وأسَّسَت لجُمْهُور مختلف. كتب محمود درويش يصِفُ هذا الانتقال:

«لست حائرا بشأن العلاقة بين الجماعة والفرد، بل بين حق القارئ في الدفاع عن ذائقته وبين حقي أن أقترح ذائقة أخرى. وأنا أقترح ذائقة ليس لأني مشروع هام، ولكن، ببساطة، لأن ذائقتي تغيرت، وفهمي تغير، فأنا اقترح على نفسي ذائقة تلبي رغباتي ومعرفتي، وربما صرت زاهداً في الجماهيرية بمعناها الواسع، ولكن من جهة أخرى، لا أرى أن علاقتي بقرائي قد تراجعت، فجمهور أمسياتي يزداد وتوزيع كتبي يحتلّ المرتبة الأولى في إحصائيات الانتشار الشعري وذلك يعني أن القارئ يحرضني على تطوير أدواتي الشعرية، والانتقال من طور إلى طور.».[80]

لـمْ يَعُدْ درويش إذَن، يكتُب قصيدةً لإرضاءِ القارِئ. لقدْ تَغيَّرتْ معْرفتُه بالشِّعر، وتغيَّرَتْ وظيفة الشَّاعر لديْه، وَصَار أقْربَ إلى التَّحَلُّلِ من بعْض الصِّفات التي ارتَبَطَتْ

79. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص.63.

80. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق ص.29.

بتَلَقِّيه منذُ بداياتِه الأُولى، ولعَلَّ أهمَّها، هي صفةُ شاعِرِ المُقاومة، أو شاعرِ القَضِيَّة الفلسطينيّة. وأمَامَ هذهِ الانْعِطافةِ في علاقةِ الشَّاعِرِ بالقارئ، ستنْشَأُ بدايةُ هُوَّةٍ بينهُما. وبالُموازَاةِ معَ هذا التّغيّر الواضِح في الذَّائقَة الشّعرية لدى الشَّاعر، ستبْرُزُ منْ جديدٍ مسألةُ الحذْف والتغيير، التي يجِد لها درويش مُبَرّراً آخرَ الآن :

«هل القارئ تخلف، أم الشاعر بالغ في التقدم أم أنه تخلف وادّعى التقدم ؟ هناك أحياناً محاكمات صحيحة، منها أن النص الشعري إذا كان لا يحمل تجربة إنسانية، أي إذا كان لا يحمل أنوات تشكل التقاءً إنسانياً، فلا حاجة للقارئ به، مهما كانت شعريته، إذا لم يكن يحمل مفترقاً إنسانياً يشكل تجربة إنسانية، إذا لم يكن في النص حد أدنى من الخالد في الذائقة، والإيقاع العاطفي، إذا لم يكن حد أدنى من تاريخية النص وجماليته، فالقارئ لا يعنى به»[81].

نَتساءَلُ مع الشاعر فيما إذا كانَ الإبدالُ نابعاً من النص الشعري ؟ أم أنه اختيارٌ زمني رأى فيه درويش قُدرتَهُ على المُغامرة بعْدَما حقّقَ الانتشار الواسِعَ، ولَمْ يَعُد خائِفاً أو مُتوتّراً منَ السّقوط ؟ هو مَوْقِف جديدٌ إذنْ، يُنْبِئ عنْ علاقةٍ جديدةٍ بيْن درويش والقارئ؛ موقفٌ يكْشِفُ عن تغيُّرِ الذَّائقَةِ الشِّعريةِ لدى الشَّاعِرِ، وعنْ مطالبة القارِئ ضِمنِيا بتغيير أدواتِ القراءة، وإبدالِ زوايا النّظر إلى الشِّعر ووظيفتِه، منْ أجل بناءِ وشائجَ وعلاقاتٍ مغايرَةٍ بين الشاعر وقارئِهِ، تنْبني على التَّحرُّر في الكتابة الشعرية، والحرّية في التَّلقي والتأويلِ.

81. المرجع السابق، ص.27.

الفصل الثاني

محمود درويش : مفاهيم وتصورات

مدخل

قَادَنا الاشْتِغالُ، في الفَصل السّابق، على موضُوع **تعدُّدِ المُمارسة النَّصية عنْد محمود درويش**، إلى الوقوفِ على الكَيْفية التي تَمَّ بها تَلَقِّي نِتاج الشاعر في النّقد العربي، انطِلاقاً من دراساتٍ ومقالاتٍ توزَّعتْ بيْنَ مَنْ يَعُدُّهُ شاعِرَ قضيَّة، ومنْ ينْظُرُ إلى الخَصائص الفَنّيةِ في شِعْره. وقدْ ساعَدَتْنا القراءةُ التّعريفية التي قُمْنا بها لأَعْمَال الشاعر على كَشْف أهَمّ الإبْدالاتِ التي مَيّزَتْها، بما هي ممارَسةٌ تَتَأَسّسُ على الشِّعر والنّثر، وتَمْزِج بينهُما في آنٍ. كما مكَّنَتِ القراءةُ، نفسُها، مِن استِجلاءِ بعْض العناصِرِ النَّصية التي وسَمَت هذا النِّتَاجَ، كالحَذْف، وإعادةِ الكتابة، والهِجْرة بيْن الشِّعر والنَّثر، وتَحَوُّل الذَّائقةِ الشِّعرية لَدَى الشَّاعر.

مِنْ جِهَةٍ أخرى، سيَتَرَكَّز العَمَلُ، في هذا المُستوى مِنَ الدراسة، على اسْتِخْلاصِ تصَوّراتِ الشَّاعر لِمَفاهيم الشِّعر والنَّثر والإيقاع والصورة. على أنّنا سَنُرْجِئُ الاشْتغالَ على مفهُوم اللُّغة، إلى القِسْم الثاني، انسجاماً معَ التَّصوُّر الذي وَضَعْنَاهُ لهذا البَحْث، وضَماناً للبِنَاءِ المنْهَجي الذي نَنْشُدُهُ، باعتِبارِ أنّ اللُّغةَ ترتَبِطُ بعلاقاتٍ ووشائِجَ مع هذه المَفاهِيم.

تَصْدُر العمليّة الإبْداعيةُ عنْد محمود درويش، إذن، عنْ وعْيٍ نظريّ يُؤَطّر اشتغالَها. وهُوَ وعْيٌ لا ينْفَكّ يتأمّل المسألة الشعرية؛ في تصوُّراتِها النظرية، كَمَا في مُمارَسَتِها النّصية.

هكذا بَدَا درويش، مع كلّ تجربةٍ، مأخوذاً بالتّفكيرِ في مَفَاهيمَ نظريةٍ منْها الشِّعرُ، والنّثْر، والإيقاعُ، والصُّورةُ. وقدْ هيّأتْ قراءتُنا لأعمال الشاعر، سابقاً، تلَمُّسَ مواطِن حضورِ هذه المفاهيم، والدّلالاتِ التي تأخُذُها ضمْنَ المَسار العامّ للتجربة الإبداعية لدرويش.

ويُراهِنُ الاشتِغالُ في هذا البَحْث، على النَّص الإبْداعي لمحمود درويش. وهُوَ رهانٌ يسْمَحُ بِبِنَاء التّصوّر النّظري للشاعِر من داخِل النَّص نفْسِه، فيما هُو يفْتح أُفُقاً جديداً للاشْتِغال والبحث. على أنَّ الانكِبابَ على ما يُفصِح به نصُّ درويش، لا يَعني الانْغلاقَ عليه، أو الاكتفاءَ بِه، فحِواراتُ الشَّاعرِ، ولقاءاتُه الصّحفيّة دَليلُنا الثاني إلى بِناءِ هذا التّأسِيس النَّظري، انطلاقاً من مُقارنَة ما يُصرّح به الشاعِرُ، بِمَا يَبُوحُ بِهِ نصُّه الإبْدَاعِيّ.

وعلى هذا الأساس، لا يَسْتَقِيمُ بناءُ المفاهِيم النَّظرية المُشَكِّلة لِتَصوّر درويش في الكِتابة الشِّعرية وَفْقَ مَسِيرٍ خَطّي مُتسلْسِل؛ يبْدأُ لِيَنْتهي. بلْ إنَّ هذا البِناءَ يتطلّب إعادةَ قراءةِ الأعْمال، وتتبّعَ الإبدالاتِ التي عَرَفَتْها هَذِهِ المفاهيمُ في تَجربة الشاعر، وقياسَ مَدَى تقاطعِها معَ النظريات المُشتَغِلةِ على الشِّعر، وذلك انسجاماً مع الفَرضيَّات التي نَصْدُرُ عنْها.

1. مفهوم الشعر

يَكْتَسِي مفْهُومُ الشِّعْر في المُمارَسة النصية لدرويش أهَمّيةً بالغةً، لكَوْن المَفْهُوم مُؤَسَّساً على تجْربةٍ مُوَجَّهة بِرَغْبَةٍ في التَّأسِيس المَعْرفي. فمُنْذُ ديوانِ أوراق الزيتون إلى لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، لَمْ يَكُفَّ محمود درويش عنْ تعمِيق مَعْرفَتِهِ بالمَسألة الشّعرية، وبِخاصَّةٍ مفْهُوم الشِّعر. وقدْ تبَدَّى هذا الرهانُ جليّاً في الدّلالات التي أخَذَهَا هذا المفْهُوم مِنْ محطَّة إلى أُخرى ضِمْن تجْربة الشاعر.

1.1. قصيدة التّعبير

صَدرْنا، في هَذا البحْثِ، عنْ استراتيجيةٍ منْهجيّةٍ تنطلِقُ من النص نحو استخلاصِ التصَوّر النظري الذي يُؤطِّره، فيمَا هي عبُورٌ يكْشِفُ عنْ وعْيِ محمود درويش بِضَرُورة إخْضَاعِ مُمارَسَتِه النصية لتَأمُّلٍ نظري، تَفْتَحُ معَهُ، ومنْ خلالِه، أسئِلةً نحْوَ الأعمَق في القَصيدَة، في الكِتَابة.

رَاهَنَ الشِّعر المعاصر، كمَتْنٍ أكْسَبَتْه إبدالاتُ المهارسة النصية خُصُوصِيَّتَهُ في مستَوى البِناء، علَى انْتِفاءِ بدَاهَةِ بِنَاءِ العمَل الشّعري ونَمَطِيَّته. في حين، تَشكَّلَ لدى الشاعر وَعْيٌ غيْرُ مسْبُوق بالقصيدة المعاصرة، وشِعرية البِنَاء فيها، بِعَدِّها «مسألة وُجودية، تتعدى

المظهرَ الخادع الذي عادة ما نسميه شكلاً.»[82]

يُؤَسّس محمود درويش، منْذ ديوانه أوراق الزيتون تَصوُّراً خاصّاً لمفهوم الشِّعر. وهُوَ تَصَوُّرٌ لا يَنْفَكُ يَجِدُ ما يُعضِّدُه ويَبْنِيهِ في قَصَائِدَ أخْرَى على امتِدادِ تجْرِبةِ الشاعِر. ولإضَاءَةِ هذا التكثيفِ، الذي افتَتحْنا به الحديثَ عن مفْهوم الشعر، نُنْصتُ لأول تصوُّر يأخُذُه هذا المفهوم في أعمال درويش، والموسوم بـ التَّعبير، والذي يَنْهَضُ على عدِّ الشِّعر قوَّةً للإبداع والتَّغيير. ففي قصِيدَة «عن الشعر»، يُبَلْوِرُ الشاعر عناصرَ هذا التصوّر، انطلاقاً منْ رَبْط وظيفة الشِّعر والشَّاعر بالصّمُود، والقُدرة على المُواجهة، والوقوفِ في وَجْه الظُّلم. كتب درويش :

يا رفاقي الشعراء !
نحن في دنيا جديدهْ
مات ما فات، فمن يكتبْ قصيدهْ
في زمان الريحِ والذرَّة،
يخلقْ أنبياءْ !

لو كانت هذي الأشعارْ
إزميلاً في قبضة كادحْ
قنبلة في كف مكافحْ !
لو كانت هذي الأشعارْ !

لو كانت هذي الكلماتْ
محراثا بين يَدَيْ فلاحْ
وقميصاً... أو باباً... أو مفتاحْ !
لو كانت هذي الكلماتْ
أَحَدُ الشعراء يقول :
لو سَرّت أشعاري خلاّني

82. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.63.

وأغاظت أعدائي
فأنا شاعر...
وأنا... سأقول ![83]

تَتَبَدَّى قُوّة التغْييرِ جلِيَّةً في هذه القصيدة، وهي قوَّةٌ ترتَبط بِهَا وقفنَا عليه سابقاً، حينَ يُصبح الشاعر مَرْكزَ التَّحوُّلِ، والقادِرَ على جعْل الأحْوالِ تتبَدَّل من حالٍ إلى حالٍ. ونعْثُرُ، ضمْنَ الديوان نفسِه على قصيدة بعنوان «لوركا»، وهي قصيدةٌ تُبْرِزُ، بشكْلٍ أكثرَ وضوحاً، تصَوُّرَ درويش لُمهمَّة الشاعر. كتب درويش :

هكذا الشاعر، زلزال.. وإعصار مياه
ورياح، إن زأر
يهمس الشارع للشارع، قد مرت خطاه
فتطاير يا حجر !

هكذا الشاعر، موسيقى، وترتيل صلاه
ونسيم، إن همسْ
يأخذ الحسناء في لين إله !
وله الأقمار عش، إن جلس ![84]

لقد رَاهنَتْ قصيدة درويش، في الدّيوان الأول، ثم بشَكْلٍ متقطّعٍ لاحقاً، على ذلك النَّفَسِ الوطني والقومي فيها. نَفَسٌ يكادُ يبلغُ ذِروَتَه مع بعْضِ التَّجاربِ اللاَّحقَة (عاشق من فلسطين، وآخر الليل، والعصافير تموت في الجليل)، والتي نادَتْ بالثورة والنِّضال والوُقوفِ في وجْهِ الاحْتلالِ الإسرائيلي. على أنَّ الشَّاعرَ لا يَكْتفي بِتَسْجيلِ مُعاناة الإنسان الفلسطينيّ وتصوِيرها، بلْ ينفُذُ إلى انعكاساتِها على الوَاقِعِ الإنْساني، انطلاقاً من نماذجَ إنسانية؛ كالقتيل الذي يَتحوَّل إلى شهيد، والأمّ التي تَصيرُ بدَوْرها أرضاً.

لَسْنا بصَدَد قراءَة متْن درويش من زاوية المَضْمُون، أو ربْط نتاجِه الشِّعري بالتعبير عن القضية الفلسطينية. ذَلِكَ أمْر اختبَرَه باحثونَ ونقَّادٌ قبْلَنا. إن عمَلَنا يتوَّجه، بالأسَاسِ، نحْو استخْلاصِ التَّصور النَّظري الذي يُؤطِّر اشتِغال الشَّاعر على قصيدة التعبير.

83. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 63 - 64 .

84. المرجع السابق، ص. 75 - 76.

فدرويش، وهُوَ يكْتُب هذا النَّمَط الأوَّل من القصيدة، يكادُ يَضَعُ له بناءً ثابت العناصِر. ما يَعْني أنّ هذه التجربة خاضِعَةٌ لطرائقَ وعناصِرَ تضْبِطها، تَنْبَنِي في وَعْي أو لاَ وعْي الشّاعر. وتُفيدُ عودَتُنا إلى القصيدتين المُدرَجتَيْن أعلاه، اعتمادَ الشّاعر على خَصِيصَتَيْن رئيسَتَيْن في البناءِ، هُما البناء المَقْطعيّ المُتماثل، والقافية المتوالية والمتناوبة.

وقَدْ تنبّه محمود درويش إلى مسألة بِناءِ القَصيدة، وكشَفَ عن مَدَى وعْيِه بهذه القضية التي طرَحَتْها الممارسة النصية المعاصرة، كسُؤالٍ مفتوح مسْكُون بقضَايَا الإيقاع، والذات، واللغة. يكْتُب درويش عن هذه المسألة : «الشعر أساسا بناء، بناء العلاقات بين عناصر القصيدة بحيث لا تكون هناك حالة من المجانية لا بالصورة ولا بالاستعارات ولا حتى بالإيقاع.»[85]

يَحمِلُ هذا التصريحُ من درويش وعْياً نظرياً ينظُر إلى الشِّعر كبناءٍ، تدخُلُ فيهِ الدّوالُ البانية للقصيدةِ في علاقاتٍ، بما يُمكِنُ أنْ يُشَكِّلَ مُختَبراً نصياً. وقد ذهَب محمد بنيس، قبل درويش، إلى القوْل بأنّ الشِّعر المُعاصِر «مكان للبحث في مُحْتَمَل النص الشعري بغضّ النظر عن نوعية البحث وعناصره ونتائجه.»[86] ومن جِهتِه، توقّفَ عز الدين الشنتوف عند الشِّعر باعتبارِه بناءً، مُفيداً مما قدّمَه هيدغر وهولدرلين، وكتب : «الوسيلة التي توصلنا إلى السكن فهي البناء، وما دام الشعر يدفعنا إلى السكن فهو بناء»[87].

تتأسّسُ القصيدة الأولى، عرُوضِياً، على الانتقالِ من تفعيلة (فاعلاتن) في المقْطَع الأوّل، إلى تفعيلة (فعلن) في باقي المقاطِع. بيْنَما تَنْتَظِمُ الأبيات، جميعُها، في الصفْحة في ثلاثَةِ مقاطِعَ تفْصِلُ بينَها أرقامٌ، وقدْ تَشَكّل المقطَعُ الأخِيرُ، بدَوْرِه، منْ ثلاثَة مقاطِعَ تحُدُّ بينها نجْمَة. كَمَا تَفَاوتَت الأبياتُ جميعُها؛ منْ حيْثُ عددُ التفعيلات المحدِّدة لطولِها، ووَضْعها على السَّطر في كلِّ مقطَعٍ من المقاطِع. على أنّ القصيدةَ الثانية تختلِفُ عنِ الأولى في انفرادِها بتفعيلَة (فاعلاتن)، وفي احتوائِها على تسْعة مقاطِعَ، رباعية البِناءِ، باسْتِثْناء المَقْطَعِ الأخير الذي يضُمُّ بيتَيْن فقَط.

منْ جهة أخرى، يبْنِي درويش قافيةَ هاتيْنِ القَصيدتيْن على نظام خاصّ في توزيعِ القوافي؛ لا تَتَوَزَّعُ فيه هذه الأخيرة توزيعاً عفْوياً، بلْ يتَحَكّم فيها نِظامٌ خاصّ تتَقاطَعُ فيه

---

85 محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.15.

86 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 22.

87 عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس : الذاتية والكتابة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2014، ص.62.

تقاطُعاً هنْدسياً منْتظماً، يختلِف في بنائه منْ نصّ لآخرَ، انطلاقاً من طبيعة الرُّؤيا والتجْربة التي يُقدّمها كلُّ عمَلٍ. فَفِي مقاطع القصيدةِ الأولى، يحْرِصُ الشَّاعِر على إنْهاءِ كل مقْطَع بنَفْس نظام القافية الّتي ابتدأها بِهِ، جاعلاً الأبيات المتقارِبَة متشابهةً أيضاً. أمّا مقاطِعُ القصيدة الثانية فقَدْ قامَت قافيتُها بشَكْلٍ متنَاوِب.

تَقْتَرِنُ القصيدة القائمة على التعبير، عِنْد محمود درويش بوعْي يتوَجّه نحْو إعادة بناء الواقِع، ومقَاوَمة الاحتلال الإسرائيلي. وهُو تغْييرٌ تُصبِحُ معَهُ مأسَاةُ الشَّعب الفلسطيني قَضيةً إنْسانيةً كونيةً؛ يكُونُ الشَّاعِر فيها مرْكَز الكَون، والقادِرَ على بثِّ الأمل في الفلسطينيين. يكتُبُ درويش في قصيدة «تحدٍّ» :

شدوا وثاقي
وامنعوا عني الدفاتر
والسجائرْ
وضعوا الترابَ على فمي
فالشعر دمُّ القلب..
ملح الخبز..
ماء العين
يُكتب بالأظافر
والمحاجر
والخناجر[88]

تَتَضَمَّنُ هذه الأبياتُ تصريحاً مباشراً من الشَّاعر عنِ الشِّعر، والذي يتَقَدَّم هُنا، كتحدٍّ ومواجهة. وهُوَ بذلك يرْفضُ أن يخضَع للقيود التي يُسيِّجُه بها الواقِع، فيما هو ضرورةٌ للحَيَاة. إنَّه الأمَل الذي يُراهِنُ عليْه الشَّاعِر في مُواصلةِ الصُّمودِ، ومُحاولَة التَّغيير.

2.1. أولوية المعنى

تنْشَغِل المُمارسة النصية لمحمود درويش بسُؤالِ المعْنى، وهو سؤالٌ لا يَنْفَصل عن التصورات النظرية التي تُشَكّل وعْي الشاعر بمفهوم الشِّعر. وتصْبِحُ القصيدة، على هذا الأساس، بحثاً عن الدلالة، وتعْبيراً عنْ فكرة مَا. يكتب درويش :

88. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص.132.

«قصائدنا، بلا لون
بلا طعمٍ... بلا صوتٍ !
إذا لم تحمل المصباحَ من بيتٍ إلى بيتٍ !
وإن لم يفهم «البُسَطا» معانيها
فأولى أن نُذَرّيها
ونخلدَ نحنُ... للصمتِ»[89]!

القصيدةُ، بحَسَب الشّاعر، رغبةٌ في إيصالِ المَعْنى. وهِي، لأجْل ذلكَ، تسْلُكُ طريقاً واضحةً وبسيطةً؛ بحيْثُ تصيرُ في متناول القارِئ «العادي»، الذي لنْ يجِد أيَّ عناءٍ في تأوِيلِها وفهْم معْناهَا. وهذا ما يُعْطي الأسبقيةَ للمعْنى على باقي العَنَاصر البنائية للقصيدة. فللمَعْنى، عند الشاعر، أولويةٌ على البِناء؛ تحْتَضِنُ فيه الأبْيَات الدلالَةَ، فيمَا يكونُ هاجِسُ الشّاعر هُوَ كتابة قصيدةٍ «جديدة» تتَجاوَزُ حاجِزَ العَرُوض.

صرَّحَ محمود درويش سنة 1968، بأنَّ تجارِبَه الشِّعرية، الصَّادرة قبل هذا التاريخ، تَرْتبِطُ، ارتباطاً وثِيقاً، بالتعبير عنِ المعْنى والمواضيع، أكثرَ منْ اهتمامِها بالبِنَاء في القصيدة، فكتب :

«أما ديواني (أوراق الزيتون) فأعتبره البداية الجادة في الطريق الذي أواصل السير عليه الآن، الطابع المميز لقصائده هو **التعبير الجديد**[90]، بالنسبة لشعرنا، عن الانتقال من مرحلة الحزن والشكوى إلى مرحلة الغضب والتحدي، والتحام الذاتية بالقضية العامة. [...] وتشيع في جو الديوان رائحة الريف، وآلام الناس، والتغني بالأرض والوطن والكفاح، والإصرار على رفض الأمر الواقع، وحنين المشردين.»[91]

تستَوْقفُنا في هذا الجُزْءِ منَ الحوارِ، الذي أجرَاهُ محمد دكروب مع الشاعر سنَة 1968، وأُعيدَ نشْرُه على صفحاتِ مجلَّة **الكلمة** سنة 2008، عبارَتَا «التعبير الجديد» و«الطريق الذي أواصل السير عليه الآن». فالتَّعبيرُ الجديدُ يأتِي مُقابِلَ تعبيرٍ آخَرَ قديم. وهُوَ تعْبيرٌ عنْ معانِي المُعاناة، ومآسِي الوَطَن، وهُو، أيْضاً، تعْبيرٌ باسْمِ المشرّدين. أمَّا عبَارة «الطريق الذي أواصل السير عليه الآن»، فتشِيرُ إلى أنَّ مرحلة التعبير عن المعاني امتدّت من ديوانِ أوراق الزيتون إلى ديوان آخر الليل.

89. المرجع السابق، ص. 62.

90 . والتشديد من عندنا.

91. محمود درويش، «حياتي.. وقضيتي.. وشعري» في مجلة الكلمة، لندن، العدد 21، 2008، ص.57.

يبْني محمود درويش، إذَنْ، تصوُّرهُ عن الشِّعر في ارتبَاطٍ برهانٍ أساسٍ، هُو التّعبيرُ وبناءُ المعْنى؛ باعتبار بناء المعنى جُزْءاً من التعبير. على أنَّ هذا التَّصور يرْتَبِط ببداياتِ الشاعر الأولى والتي تشْمَل الدواوين الآتية : أوراق الزيتون، وعاشق من فلسطين، وآخر الليل، وحبيبتي تنهض من نومها، والعصافير تموت في الجليل. وقدْ شكَّل ربْط الشِّعر بسؤالِ المَعْنى، في هذه المرحلة، مثَارَ اهتمام شعراءَ آخرينَ تأثَّرَ بهِمْ درويش؛ من أبْرَزهم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور.

وكانَ أدونيس، قدْ أشارَ، منْ قبلُ، إلى الدَّور الوظِيفي الذي يضْطَلِعُ به الشِّعر، حيث كتب : «إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظُر إلى الحدث بوصفِه موضُوعاً خارجياً، فينقله تمجيداً أو تقبيحاً، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلامُ الإعلاميُّ بحصر المعنى، أو أي نوعٍ آخر من الكلام الإخباريّ، التحليلي.»[92]

الشِّعْر، كتعبيرٍ عنْ معنى مخصوصٍ، تجْربةٌ خارجية، لا تتِمُّ إلا في إطارِ حافزٍ خارجي، يدْفَع الشاعرَ إلى التَّعبير عنْه. وقد عاش درويش، في مرحلَة البدايات، مجموعةً من التَّحديات، كالاحتلالِ وتجربةِ المَنْفى والسِّجن، جعَلَتْه يكتُب قصائدَ يعَبِّرُ فيها عن معاني الألم والقَهْر والصّمود والتحرِيض على المُواجهة. ذلكَ ما كانَتْ تمْلِيهِ عليه الظَّرفية التي عاشَ فيها، وصَدَرَتْ فيها الدّواوين المُشارُ إليها سابِقاً. وقدْ ناقش محمد بنيس هذه القضيّة في حديثِه عن الوظيفة التعبِيرية للّغة المُتعدية، فكَتَب :

> «إن التجربة الخارجية كضرورة ملازمة للشعر تعني في البدء أن اللغة الشعرية متعدية، لا توجد إلا بحافز خارجي، ونحو التعبير عن هذا الخارج تسير. لا توجد إلا به وفيه. وهو عنصُره الحيويّ الذي يفجره، وفيه يسكن المعنى.»[93]

إنّ درويش، الذي بَنَى خطاباً شعرياً كونياً، كانَ في مرحلتِه الأولى، إلى نهاية الستينيات، يصْدُرُ عن وعْيٍ ينظُرُ إلى الشِّعْر كبَحْثٍ عن المَعْنَى، وكأداةٍ للتغْيِير، فوَصَفَ الخارجَ النصي، وكانَ ذلكَ هو أسَاس نصِّه الشِّعري. ومن القصائد التي تُؤكّد ذلك قصيدةُ «عن إنسان» :

وضعوا على فمه السلاسلْ

92. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979، ص.125.

93 . محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.90.

ربطوا يديه بصخرة الموتى،
و قالوا : أنت قاتلْ !

أخذوا طعامَهُ، و الملابسَ و البيارقْ
ورموه في زنزانة الموتى،
وقالوا : أنت سارقْ !

طردوه من كل المرافئْ
أخذوا حبيبته الصغيرة ،
ثم قالوا : أنت لاجيءْ !

يا دامي العينين، و الكفين !
إن الليل زائلْ
لا غرفةُ التوقيف باقيةٌ
و لا زَرَدُ السلاسلْ !
نيرون مات ، ولم تمت روما...
بعينيها تقاتلْ !
وحبوبُ سنبلةٍ تموت
ستملأ الوادي سنابلْ.. ![94]

تلْتَقي هذه القصيدةُ، إذنْ، معَ قصائدَ أُخرى، ضِمْن تجرِبةِ الشاعِر، وهي تندَرِجُ كلّها ضمْنَ رغبَة الشّاعرِ في بناءِ قصيدةٍ شعريّةٍ تقُومُ على التّعبيرِ عنِ الواقعِ، ومُحاولة نقْدهِ، وإعادةِ بنائِهِ من جديد.

3.1. قصيدة التّغيُّر

يكتب محمود درويش :

«كانت القصيدة تسعى لأن تكون واقعية، وكانت تقترح طريقة تعامل شعري مع الواقع [...] وكان هاجسي هو كيف يعبر النص الحديث بوسائل حديثة

94. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.20 - 21.

عن هذا الواقع، بحيث لا يكون وصفا خارج الواقع، بل يدخل فيه، فيستطيع الواقع أن يعبّر عن طبيعته غير الشعرية في القصيدة الشعرية.»[95]

يتبدّى، انطلاقاً منْ هذا التّصريحِ، اهتمامُ درويش بالكيفيةِ التي يُعبِّرُ بها النص الشِّعري عن الواقِع. وقد انشغَلَتْ شعريةُ الإيقاعِ بالبَحث في هذا الكيْف، مُحاوِلَةً الارتقاء به إلى مُستوى السُّؤالِ المعْرِفي، يكتُب هنري ميشونيك : «لا تتمثَّل شعرية الإيقاع في التعليق على بيت (أو على قصيدة) وحصر أثره (ها) وقيمته (ها) لنقول معناه (ها) الذي لم يقله هو نفسه. إنها تبحث كيف يدل هذا البيت (أو تلك القصيدة). وما هي بالتالي وضعية هذا الكيف؟»[96]

وإذَا كانَ محمود درويش قدْ صَاغَ، في دوَاوينه الشعرية الأولى، والصّادرة في الستينيات، تَصَوُّراً خاصّاً للشِّعر يقوم على التّعبير، ويُعْطي الأولوية للمَعْنى، فإنّ الدّواوين اللاّحقةَ ستَعْرِف تشكُّلاً لتصوُّرٍ آخَرَ مختلِفٍ. وهو تصوُّرٌ ينْظُر إلى الشِّعْر كـ تغيّر، وبذلكَ نكونُ أمامَ أشكالٍ لها التعدُّد والاختلافُ، بِها يبتَعِدُ الشاعِر عن رصْدِ الوَقَائِع وتتبُّع المعْنَى.

إن الانْشغالَ بهذا الكَيْف، هو ما سيخْتبِرُه الشّاعِر في دواوينِه الصّادرة بعْدَ حبيبتي تنهض من نومها، وسيجعلُ منْهُ رهاناً، بهِ ستأخذُ القصيدة في الانتقال من التعبير إلى التغيُّر. وسنُلاحِظُ حُضوراً لذلك بدءاً من ديوانِ أحبك أو لا أحبك، حيث سيَبْدأ درويش في كتابة الشِّعر بعيداً عن المُعطى السّياسي، كما سيَشْرَعُ في اختِبارِ أشكالٍ وطرُقٍ مختَلفة في البناء.

وتَكْشفُ القصائد الوارِدة في ديوان أحبك أو لا أحبك، عن بدايةِ انتقالِ الوَعْي لدى الشاعر من الحُضورِ المُهيْمِن للتّفعيلَة والقافية، إلى إدْماجِ السّرد؛ من خلال اعتماد البيت الشِّعري الطويل. يكتب درويش :

أُريدكِ، أو لا أُريدكِ ــــ
إنَّ خرير الجداول محترقٌ في دمي. ذات يوم أراك، وأذهب.
وحاولتُ أن أستعيد صداقةَ أشياء غابت ــــ نجحت
وحاولت أن أتباهى بعينين تتسعان لكل خريف ــــ

95. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.16.

96. Henri Meshonnic, *critique du rythme*, Editions verdier, Paris, 1982, P. 65.

نجحتُ ـــ وحاولتُ أن أرسم اسماً يلائم زيتونةً
حول خاصرةٍ ـــ فتناسَلَ كوكبْ.[97]

تُشكِّل قصيدةُ «مزامير»، وهذا مقْطَعٌ منها، تغيّراً جديداً من حيثُ الشَّكْلُ الذي تأخذُه القصيدة في توظِيف المكانِ النّصي. وبذلكَ نكونُ أمامَ اشتغالٍ جديد، من الشاعر، على فضاءِ الصفحة، وبدايةٍ أولَى لاستثمارِ الإمكاناتِ التي يقدّمُها النّثرُ للقصيدةِ الموزُونة، وهو ما ستكُونُ لنا معهُ وقفةٌ في المحْور الثاني من هذا الفَصْل.

مَعَ مديح الظل العالي سيَختَبِرُ محمود درويش شكلاً آخر من أشكال قصيدة التغيّر. فقصيدة «مديح الظل العالي» التسجيلية كتابةٌ ترومُ تسجِيلَ الواقِع كما خلّفَه اجتياح إسْرائيل للبْنان عام 1982[98]. لكنَّ هذهِ القصيدَة التسْجيلية، لمْ تخلُ من الاستنادِ إلى طابع تخْيِيليّ يسْتَثْمِر المشْهد البصَري، ويَرفُعُه إلى مستوى خُرافي، كحياةٍ تَتَهاوَى فيها كلُّ المتعاليات، ويَختلِطُ فيها ترتيب الأشياء، دون احترامِ أيّ منْطِق أو قانُون.

وسيأخذُ تجريبُ فضاءُ الصفحة بُعْداً أكثَر وعياً، مع مجموعة هي أغنية، هي أغنية حيثُ تبدو الصفحةُ ممتلئةً؛ تقترب إلى السّرْد القصير. وهو ما سنقف عليه بالدراسة في المحورين الثاني والثالث من هذا الفصل، المرتبطين بمفهوم النثر ومفهوم الإيقاع. ونكتفي، هنا، بالإشارة إلى نموذج من هذا الديوان، هو مقطع من قصيدة «وما زال في الدرب درب»، يكتب درويش :

مَا زالَ فِي الدَّرب دربٌ. وما زالَ في الدربِ مُتَّسَعٌ للرَّحِيلْ
سَنَرْمِي كثيراً من الوردِ في النَّهْرِ كَيْ نَقطَعَ النَّهْرَ. لا أَرْملَةْ
تحبُّ الرجُوعَ إلِيْنا. لنذهبْ هناك.. هناك شمالُ الصهيلْ.
أَلمْ تَنْسَ شيئاً بسِيطاً يليقُ بميلادِ فكرتِنَا المُقْبلَةْ ؟
تكلَّم عن الأمسِ، يَا صاحِبِي، كيْ أَرَى صُورَتي في الهديلْ
وأُمسكَ طوقَ اليَمامَةِ، أَوْ أَجدَ النايَ فِي تينةٍ مُهْملَةْ..
حَنِيني يئِنُّ إِلَى أَيِّ شيءٍ، حَنِيني يُصَوِّبني قاتلاً أو قتِيلْ
وَما زَالَ فِي الدَّرْبِ دربٌ لِنَمشِي ونَمْشِي. إِلَى أَيْن تأخُذُنِي الأَسْئِلَةْ؟
أَنا مِنْ هُنَا، وأَنا مِنْ هُناكَ. وَلَسْتُ هُناكَ ولسْتُ هُنَا

---

97. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى2، مرجع سابق، ص.16.

98 . راجع الفصل الأول الفصل المعنون : كتابة الواقع.

سَأَرْمِي كَثِيراً مِنَ الوَرْدِ قَبْلَ الوُصُولِ إِلَى وَرْدَةٍ فِي الجَلِيلْ.[99]

يَضْطَلِعُ السّرد في هذه القصيدة، كما في قصائدَ أخرى، ضمن التجربة نفسِها، بضمانِ تماسُك النّص، وهَدْم الحَواجِز بين الأجناسِ والفنون الأدبية المُجاورة؛ الأمرُ الذي يُبْرِزُ التمازُجَ والتّعَالُقَ بيْن الشّعر والسّرد، والمجاورَةَ بينهُما. بحيث يمْكنُ عَدُّ هي أغنية، هي أغنيةَ البذرةَ الأولى لبِدايَة تشَكّل وعْي نظري لدرويش يزاوج فيه، في الكتابة، بين الشعر والنثر. وهو ما سنأتي على مقاربته لاحِقا ضمْن هذا الفصل.

لم يكفّ محمود درويش، في تجاربِه التي تَلَتْ مجموعة ورد أقل عن تأمّل شكْلِ القصيدةِ، والنظّرِ إلى الشعر كـ تغيّر. ومن ثمَّ توجَّهَ الشاعرُ نحو مساءلَة مزيدٍ من الإمكاناتِ التي يُتيحُها المكانُ النّصي للقصيدة المعاصرة. وفي ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً سيختَبِر الشّاعرُ عنصراً آخرَ هو «البنية السردية». ونسْتعِيرُ هذا المفهومَ من السّرديات للإشارة إلى الحضُور اللافِتِ للسّردِ في هذا الديوان، من خِلالِ مختلِف مُستوياتِه، على أن هذا الاستثمار لعناصر السّرد هو ما سنُسائِلُه في المحور الثاني من هذا الفصل.

وإذا كانَ درويش قدْ خاضَ في القصيدة الديوان جدارية تجربةَ المَوْتِ، التي سجّلَ فيها مجموعةً من التأمّلاتِ الملحَمِية المُتعدّدة في هذا الموضوعِ، وفي إطارٍ رمزيٍ وتاريخي وأسطُوري؛ يتراوحُ بين سُؤال الوجودِ ومقاومة العدمِ، وتأمّل موقعِ الشعر والفُنون ضمن ذلك كلّه، فإنّ الدواوينَ الشّعرية اللاحقَةَ قد عَرفت استمرَاراً منَ الشاعر في البحْثِ الجمالي والفنّي الذي بدأهُ منْذُ أحبك أو لا أحبك. وبالجملة، فإنّ هذا البحث تركّزَ في تطويرِ شكلِ القصيدة العربية المعاصِرة.

على أنّ دفاعَ محمود درويش عن غنَى البنية الإيقاعية للشعر العربي، وطواعِيتِها لمزيدِ من التّجريبِ، كما سيتبَدّى لنا على نحو واضحٍ في المحور الثالث من هذا الفصلِ، هو ما سيُصبِح مثارَ اهتمام الشاعر في المجموعات الصّادرة بدءاً من لا تعتذر عمّا فعلت، وكزهر اللوز أو أبعد، العملانِ اللّذانِ انشغلَ فيهما درويش بالتطوير المرن للتفعيلَة، والذي ينهضُ على تقريب المسافة بين الوزن والنثر. أما في حضرة الغياب الذي أطلقَ عليهِ الشاعرُ صفَةَ «نصّ»، فهو استكشَافٌ أوسَعُ لامتزاجِ الشعرِ بالنّثر، والتعالق بينهما.

---

99 . محمود درويش، ورد أقل، دار العودة، بيروت، 2008، ص. 7.

4.1. الشعر والذاكرة

تقدَّمَ مَعنَا، في الفَصْلِ الأوَّل منَ البحْثِ، أنَّ الممارسة النصية لمحمود درويش شغَّلَتْ مفْهوم الإبْدالِ، بوعْيٍ من الشاعر، وذلك في كُلِّ مرّة وجَدَتْ فيه نفسَها تقْتَرِب منْ تَكْرِير نفسِها. وهو الأمْرُ الذي قادَ إلى إبْدالٍ في مُستوى التُّصوّراتِ المؤطِّرة للاشْتِغالِ لدى الشّاعر.

ويَرَى محمود درويش أنَّ ممارسة الكتابة لا تَنْطلقُ من الفَرَاغ، وإنَّما هِيَ إعادَةُ كتابَةٍ لنُصوص شِعْريةٍ سابقةٍ ذاتيَّةٍ أو غيْريةٍ، من الشِّعْر أو النَّثر؛ بحيْث يتَحَدَّدُ الشَّرْط الأسَاسُ في أنْ لا تَبْدأَ القصيدَةُ من البَيَاضِ. يكتُب درويش :

«ليست هناك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض، ولا يوجد أصلاً تاريخ للشعر، لذلك، كان حرياً في عصر تداخل الثقافات، والمرجعيات الواضحة والتطور الهائل للإبداع الشعري، سواء على مستوى العرب قديماً أم على مستوى العالم المعاصر أن تدخل التناص، لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كُتب.»[100]

يأخُذُ هذا التّصوُّر شكْل التَّصْريحِ المبَاشِر، بما هُوَ وعْيٌ ينْظُرُ إلى المُمارسَةِ النَّصية كإِعادَةِ كتابَةٍ لِـما تَمَّتْ كتَابَتُهُ سابقاً. وهو ما يَعْني أنَّ الشَّاعِر المُعَاصِر قارِئٌ قبْل أنْ يكُون شاعِراً. لكِنَّ هذا التّصور يَقُودُنَا إلى التَّساؤُل عنْ مصادِرِ درويش القرائية، والتي يعْمَل علَى إعادَة كتابتِها انْطلاقاً منْ تجرِبتِه الشِّعرية الخاصة، وعَن الكَيْفية التي يَضَعُ بِهَا إمْضاءَهُ الشّخصي علَيْها.

وقدْ ساعَدَت قراءَتُنا التّعريفيّة لأعمال محمود درويش، والتي أنجزْنَاها في الفصل الأول من البحث، على الكشْفِ عن المَصادِر القرائيّة لدرويش، أو مَا يُمكِنُ أن نسَمّيه ذاكرة الشاعر القرائية، أو نصه الغائب[101]. هذا النص الغائب الذي يَتألَّف من مجموعة من العناصِر، يمْكِن أن نُقارب منها، على سبيل التمثيل، لا الحصر، ما يأتي :

- النصّ الشعري.
- النص الديني.

إنّ النص الشعري، كما ينْظُرُ إليْه محمد بنيس، يرْتبِط بوشائِجَ مُتشابِكَةٍ مع نصوصٍ أخرى، بحَيْث لا يَتمّ الكَشْفُ عن هذه الوَشائِجِ إلاّ بالكِتَابة، وانطلاقاً من مجْمُوعةٍ من

100. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.18.

101. يرد مفهوم النص الغائب عند محمد بنيس، في دراسته الأكاديمية ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق. يمكن مراجعة «تعريف النص الغائب» ص. 267.

العَلائِق المُعَقَّدة. يكتُبُ محمد بنيس :

«وإذا كان النصّ ذا علاقة بالنصوص الأخرى، فإن هذه العلاقة تتم من خلال الكتابة. ومن ثم، فإن النص، عندما يرتبط بالنصوص الأخرى، من خلال ترابطاته اللغوية يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله]...[ولذلك فإن كتابة النص هي قراءة نوعية لهذه النصوص بوعي خاص يتحكم في نسق النص.»[102]

ويُوَظِّف محمود درويش النص الغائب بوَعْي تامّ، بحَيْثُ يكتب «مسألة التنّاص أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام، هي جزء أساسي من مشروعي، انطلاقاً من أنه لا توجد كتابة تبدأ «الآن».[103] على أنَّ الشّاعِرَ يقوم بإلْغَاءِ الحدُودِ بين النّصوص القديمة والحَديثة، انْطلاقاً من اعتِمادِهِ قانون الحوار[104]، «فالشَّاعر يجري حواراً مع غيره ومع كل شيء، ومع نفسه، وهو دائم المراجعة لتجربته الشعرية».[105]

يشْغَلُ النصّ الغائب، في أعمَال محمُود درويش، حيّزاً كبيراً. فمُجملُ القصَائدِ تضُمّ إشاراتٍ إلى نُصوصٍ شعريةٍ ونثريةٍ قديمة وحديثة، بالإضافةِ إلى النّص الديني، في تعدّدِيّتِه، والنصّ التاريخي كذلك. ولمَّا كانَتْ النصُوص الغائبَة في شِعْر درويش كثيرةً ومُتعدّدَةً، وتَسْتَدْعِي بحْثاً مخْصوصَاً، ارتَأيْنا أنْ نقْتَصِر في مُقارَبَتنا لَوضعيةَ النّص الغائِب، على النّص الشِّعري، ثمّ النص الدّيني، كإشارَةٍ دالّة على استِعادةِ الشّاعِرَ لنماذِجَ كتابِيةٍ سابِقةٍ، وإعادَة كتابَتِها ضِمْن مُنجزِه النّصي.

1.4.1. النص الشعري

أعادَ محمود درويش كتابةَ بيتٍ للمتنبي من قصيدتِه «بم التعلل لا أهل ولا وطن»، وذلك في قصيدة «في انتظار العائدين»، من ديوان عاشق من فلسطين.

يقول المتنبي :

102. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 268.

103. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 18.

104. يعتمد محمد بنيس، في تحديده لطبيعة اعتماد الشعراء للنص الغائب في نصوصهم الشعرية، على ثلاثة قوانين هي : الاجترار، والامتصاص، والحوار. راجع : محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 269.

105. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

مَا كلُّ مَا يتَمنّى المرْءُ يدرِكهُ تَجْرِي الرّياحُ بما لا تَشْتَهِي السّفُن[106]

على أنّ إعادة كتابة هذا البيْتِ، ستنْحُو شكْلاً مختلفاً ومعْكوساً، حيث سيَعْمَدُ الشّاعِر إلى تغييرِ المعْنى بشكلٍ مُطْلَقٍ؛ يؤكّدُ فيه على عودَةِ المُشَرّدينِ إلى وطَنِهم فلسطين. يكتب درويش :

أصوات أحبابي تشق الريح، تقتحم الحصونْ ـــ
يا أُمنا انتظري أمام الباب. إنّا عائدون
هذا زمانٌ لا كما يتخيلون..
بمشيئة الملاّح تجري الريح..
والتيار يغلبه السفين ![107]

فهذهِ القصيدةُ إعادةُ كتابَةٍ لقصيدةِ المتنبّي وَفْقَ قانُون الامتصاصِ. إذْ حوَّل الشاعر تركيبَ أبي الطيّب، الذي تحدّثَ فيه عن سيرِ الرّياحِ ضدّ مجرى السُّفن، إلى رياحٍ تجرِي وَفقَ إرادةِ الملاّح، باعتبارِ أنّ الامتِصاصَ «لا يمجّد النص الغائب ولا ينقده، إنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.»[108]

وفي قصيدةٍ أخرَى، يستعيدُ درويش مقطعاً من بيْتٍ شعريّ لتميم بن مقبل، الذي يُشيرُ فيه إلى انشغالِه بالهُموم والأحزانِ، يَكتُب درويش :

ليت الفتى حَجَرٌ...
يا ليتني حَجَرٌ...
أكُلّما شَرَدَتْ عينانِ
شرّدَني
هذا السحابُ سحاباً
كُلّما خَمَشَتْ عصفورةٌ أُفقاً
فَتّشْتُ عن وَثَنٍ ؟[109]

---

106. أبو طيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، دمشق، ص. 469.

107. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.121 - 122.

108. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 269.

109. محمود درويش، أحد عشر كوكباً ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص.395.

يستَحْضِرُ، إذن، محمود درويش، في هذا المقْطع، بيْتَ تميم بن مقبل الذي يقُولُ فيه :

ما أطيبَ العيْشَ لو أنّ الفَتَى حجَر تنبُو الحوادِثُ عنه وهو ملمُوم[110]

لقَدْ استعادَ الشّاعر هذا البيْت وافتَتَحَ به قصيدَتَهُ، مع تغييرٍ لُغويّ بسيطٍ، لمْ يغيّرْ شكلَهُ كامِلاً، بل انْصاعَ للبنيةِ التركيبية للنّص الحاضِر، وفق قانُونِ الاجترارِ، وجعَلِ النّص ينْطوي على إيحاءاتٍ جديدةٍ، أهمُّها استمرارُ التعلُّقِ بالوطن، باعتبارِ الاجترارِ قانوناً «يجعل النص الغائب نموذجاً جامداً، تضمحلّ حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.»[111]

في جدارية سيعُودُ درويش إلى معلّقة امرئ القيس، ليختارَ نصّهُ عن الغُربة، ويوظّفَه في نصّه، فيكتُب :

يا اسمي : سوف تكبَرُ حين أكْبَرُ
سوف تحمِلُني وأحملُكَ
الغريبُ أخُ الغريب[112]

لقدْ وجَدَ الشّاعرُ في قصيدة امرئ القيس مادّةً يمكِنُ أن يزاوجُ فيها بيْن واقعِ الإنسان المُعاصر، وواقِعِ امرئ القيس، حيث يتقاطعُ الواقِعانِ في عدمِ الاستقرارِ. يقول امرؤ القيس :

«أجـارَتــنَـا إنّـا غـريبـانِ هـاهُنـا وكلُّ غـريبٍ للغرِيبِ نسِيبُ»[113]

يتبيّنُ منْ هذه المُقابلَة أنّ هذا الجزءَ من قصيدة درويش إعادَةُ كتابةٍ لبيْتِ امرئ القيس. وقدْ أعادَ الشاعر كتابَتَه وَفْق قانونِ الامتِصاص، الذي يُعرّفُه محمد بنيس بأنه استيعاب مهادن للنص الغائب، و«دفاع عنه، وتحقيق سيرورته التاريخية [...] وإعادة كتابته بطريقة لا تمس جوهره»[114].

110. تميم ابن مقبل، ديوان ابن مقبل، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1962، ص.273.

111. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص.269.

112. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص.16.

113. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الخامسة، 2004، ص.49.

114. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص.298.

2.4.1 .النص الديني

يحضُرُ القرآنُ، كنصٍّ غائِب، في كثيرٍ من قصائدِ محمود درويش. ويَشِي هذا الحضورُ باهتمامٍ منَ الشاعرِ بالتّراثِ الدّيني مُمَثّلاً في نصوصٍ من القرآن، والتوراة. فقد قامَ الشاعر بتوظيف آيات قرآنية، وكتابات تنتمي إلى الإنجيل والتوراة. لنتأمل النماذج التالية :

النموذج الأول : قصيدة «أنا وجميل بثينة»، وفي مقطع منها يكتب درويش :

هل هَمَمْتَ بها، يا جميل، على عكس
ما قال عنك الرُّواةُ، وهَمَّتْ بكَ ؟
تزوّجتُها. وهَزَزْنا فسالَتْ
حلِيباً على خُبْزِنا. كُلَّما جئتُها فَتَّحَتْ
جَسَدي زهرةً زهرةً، وأراق غدي
خمْرَهُ قطرةً قطرةً، في أباريقها[115]

يتداخَلُ هذا المقْطعُ من القصيدَةِ مع آيتَيْنِ قرآنِيَتَيْن. ففي البيتِ الأوّل تداخُلٌ مع الآية القرآنية : «وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ»[116]، وفي البيت الثالث إعادة كتابة للآية القرآنية «وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً»[117].

لقدْ نهَضَ التّداخُلُ النّصي، بالتّحويرِ في الأبعادِ الدّلاليةِ والتّركيبيّة للنّصينِ الغائِبيْن المُشارِ إليهِما في المقْطَع؛ انطِلاقاً من قلْبِ الرّمزية التي يحْمِلُها جميل بثينة والمرتبطة بالغزَل العُذري، وتحويلِ الفعْلِ «هزّ» من دلالته المُستقبلية إلى دلالته على الماضِي، ومنْ صيغة المُفرد (هز) إلى المثنى (هززنا). وإذا كانَ الشاعِرُ، في هذا، النّموذجِ قد استعادَ هذين النصّينِ الغائبيْن على سبِيل الحِوار، فقَدْ عاد في قصيدة أُخرى، من الديوان نفسه، إلى امتِصاصِ النّص الغائِب نفسِه «هزي إليك بجذع النخلة»، وذلكَ حينَما كتب :

115. محمود درويش، سرير الغريبة، مرجع سابق، ص. 118 - 119.

116. سورة يوسف، الآية 24.

117. السورة نفسها، الآية 25.

نَا قَيْسُ ليلى
غريبٌ عن اسمي وعن زمني
لا أهزُّ الغيابَ كجذعِ النّخيل[118]

والمُلاحظُ أنّ النص الغائبَ القرآنيّ حاضرٌ في نُصوصِ محمود درويش، على نحوٍ لافِتٍ. وهو ما يُفيدُ أنّ الشاعرَ قد اختبَرَ هذا النّوعَ من النّصوصِ الغائِبة على امتدادِ تجربَتِه الشِّعرية[119].

النّموذج الثاني: مقطع من قصيدة «مديح الظل العالي»:
لا جوعَ في روحي،
أكلتُ من الرغيف الفذِّ ما يكفي المسيرَ إلى نهايات الجهات.
عشاؤكم ليس الأخيرَ
وليس فينا من تراجَعَ، أو تداعى.
يا أهْلَ لبنان ... الوداعا[120]

يُوظّفُ الشّاعر موضوعَ «العشاء الأخير»، ويُشيرُ إلى الخُبْزِ الذي بارَكَه المسيحُ وأعطاهُ للحَوارِيّين في تلْكَ المأدُبة، وقال لهُم: «خُذُوا كُلُوا: هَذَا هُوَ جَسَدِي المَكْسُورُ لأَجْلِكُمْ. اصْنَعُوا هذَا لِذِكْرِي»[121]. فَدرويش يُقارِنُ بين عشاءَيْن أولهُما للمسيحِ مَعَ أصدِقائِهِ الذين خانَهُ أَحَدُهُم[122]، والثاني للشّاعر معَ شعْبِهِ المُضطَهَد. ويتأسّسُ هذا التداخُل النّصي على المُفارقَةِ؛ انطلاقاً من توجِيهِ الشاعر للخطابِ إلى شعْبه مُشيراً إلى أنّ هذا العشاءَ ليسَ هُو الأخير، وإنّما هو بدايةُ الطريقِ، والمَبْعَثُ على التّفاؤُل.

118. محمود درويش، سرير الغريبة، مرجع سابق، ص. 123.

119. يمكن أن نشيرَ إلى الحُضورِ القوي للنصوص الغائبة، ذات الطبيعة القرآنية، في أعمال محمود درويش، والتي تتطلب منّا دراسة خاصة، ليستْ هدفَنا الآن، يكْفي أن نشيرَ إلى بعضٍ منها:
قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» تعيد كتابة الآية 157 من سورة النساء؛
قصيدة «مديح الظل العالي» تعيد كتابة الآية 31 من سورة البقرة؛
قصيدة «أربعة عناوين شخصية» تعيد كتابة الآية 33 من سورة مريم؛
قصيدة «أنا العاشق سيء الحظ» تعيد كتابة الآية 34 من سورة لقمان.

120. محمود درويش، مديح الظل العالي، مرجع سابق، ص. 61 - 62.

121. تفسير إصحاح الحادي عشر من رسالة كورنثوس الأولى للقمص تادرس يعقوب (1 كو 11 : 24).

122. بحسب المرجع نفسه.

تَفتَحُ قصائدُ محمود درويش كثيراً من الإحالاتِ على النّصوص الدّينية التّوراتية. وتتركّزُ عملياتُ التداخُل النّصي معَ تلكَ النّصوص التي لها معانٍ ودلالات وجودية وإنْسانِية أو دينِية، حيثُ يُهيمِنُ على هذه التّداخُلات النّصية قانُونُ الحوار، وَفْق ما تَتَطَلّبُهُ الفكرة المحورية للخِطابِ الشّعري، وكذلكَ الرؤية الجمَاليةُ التي يتَشَكّلُ منها النصُّ الشعري. كتب محمود درويش : «إنني أنظر إلى الجانب الأدبي في التوراة. وهناك ثلاثة أسفار مملوءة بالشعر، وتعبر عن خبرة إنسانية عالية [...] لا شك في أنها كانت أحد مصادري الأدبية».[123]

النموذج الثالث : قصيدة «المزمور الحادي والخمسون بعد المائة» من ديوان العصافير تموت في الجليل. يكتب درويش :

أورْشليمُ ! التي عصرت كل أسمائها
في دمي..
خدعتني اللغات التي خدعتني
لن أُسمّيكِ
إني أذوب، وإنَّ المسافات أقربْ
وإمام المُغنّين صُكَّ سلاحاً ليقتلني
في زمان الحنين المعلّب،
والمزامير صارت حجارهْ
رجموني بها
وأعادوا اغتيالي
قرب بيّارة البرتقالِ ...[124]

يبدو جليّاً أنّ عنوانَ القصيدة، نفسَه، يُحيلُ على النّص التوراتي. وهي إحالَةٌ تكشِفُ عن قراءَة درويش لهذا النّص الغائب، واستعادتِه في هذا النص الشّعري، انطلاقاً من التحاور معه، باعتباره مرجعية جاهزة، يكتب درويش : «هذه التجربة [...] حاولت أن أستحضر فيها أبعاد التراث المزموري، وأقدّم حنيناً فلسطينياً في حواره مع حنين توراتي، وهذا يقتضي أن تتحاور مع نصوص موجودة هي المزامير، إذن، هناك مرجعية جاهزة،

123. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، العدد 86، رام الله، 2006، ص. 29 - 30.

124. محمود درويش، العصافير تموت في الجليل ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 302 - 303.

مهما كانت مصداقيتها»[125].

من جهةٍ أخرى، يبلغُ عدَدُ المزاميرِ في العهْد القديم مائةً وخمسينَ مزْموراً، في حين أنّ المزمورَ الحادي والخمسينَ بعد المائة هُو المزْمورُ الخاصّ بالشّاعر. على أنّ «إمام المغنين» إشارةٌ مباشِرةٌ إلى النص الديني؛ حيث إمامُ المغنين في التوراة هو الشخصُ الخيّرُ المطيعُ للرّب والمُحبّ لداوودَ الناقِمِ على الشرّ وعلى أخطاءِ اليهودِ. وقدْ وردَ في المزمور الرابع من التوراة : «حتى متى تحبون الباطل وتبتغون الكذب، فاعلموا أن الرب قد ميّز تقيّه، الرب يسمع عندما أدعوه، ارتعدوا ولا تخطئوا... اذبحوا ذبائح البر وتوكلوا على الرب»[126].

يُجري، إذنْ، محمود درويش حِواراً معَ المزامير، ويستضِيفُها ضمْنَ نصّه الشِّعري، على نحوٍ تبدُو فيهِ مخَالِفَةً تَماماً لِما كانَتْ عليهِ في الأصْلِ، بالجُنوحِ إلى تغْييرِها، وقراءتها «قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص، أو كنزعة فوضوية أو عدمية»[127].

ويكْشِفُ تأمُّلُ المُارسة النصية لمحمود درويش، عنْ تَوَجُّه الشاعر نحْو التأسِيسِ لَمفْهُوم الشِّعر، كبِناءٍ نظريّ، يقومُ على مجموعة من الحُدود، بما هي عناصِرُ تتفاعَل دونَ أن تَتَباينَ فيما بينها. وقدْ أكَّد اشتغالنا، على النّص الشعري لدرويش، بِعَدِّه بُؤرَة المُقاربة، أنّ هذه العناصِر تتمثّلُ في ارتباط الشاعر بكتابة قَصيدة تقْرِن الشِّعْر بالتّعبير، وتجْعل المعْنَى ذا أولويةٍ على البِناءِ، وتنشغل بالتغير كسؤال يقارب شكل القصيدة، فيما هي تتبَنّي على إعادَةِ كتابة ما كُتِب.

2. مفهوم النثر

يُساعِدُ تأمّل الأعمال الإبداعية لمحمود درويش في القوْلِ بتعدّد المُمارسة النصية لدَيه. ذَلِك ما أكّدَتْ عليهِ قراءَتنا لأعْمالِه في الفَصْل الأول من البحث. وهوَ تَعَدُّدٌ يتَراوَح بيْن الشِّعْر والنثر ويتأسّس على الهجرة بينهُما.

---

125. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.17.

126. «المزامير» في التوراة، ص.835.

127. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص.270.

يُؤَسِّسُ محمود درويش تَصَوُّرَه للنَّثْر، كمَفهوم، على المجاورة والتساند[128] مَعَ الشِّعْر دونَ مفاضَلَةٍ بينَهُما؛ وهُوَ ما يَعْني أنَّ الشاعر يَضَعُ النَّثر في نفْسِ مرتَبَة الشِّعْر. وقدْ دَلَّتْ دواوِينُه الشِّعرية، وكُتبُه النَّثْرية كذلك، على هذهِ التّسوية. وسَنَشْتغل، في هذا المِحور، على استخلاص العناصر البانيةِ لمفهوم النثر عند درويش، مُهتدينَ بهذيْن المفهوميْن الإجرائِيَيْن، ومُسائِلين كتَابتَهُ لقصيدة النَّثر.

1.2. التجاور بين النثر والشعر

تنْبَنِي العلاقةُ الأولى بين الشِّعْر والنَّثْر، عند محمود درويش، على المُجَاورَة. وتحْمل كلِمَة «جوار» في لسان العرب معاني القُرْب[129]. بهذا المَعنى، يُصبح النَّثْر قريباً من الشِّعر. على أنَّ الشاعِر يُضيفُ إلى المُجاوَرة «التَّرَدّدَ» كشَرْطٍ مُلازِم للشاعر؛ ونَقْصِد بالتَّردُّد، هنا، التراوُح بيْن الشِّعْر والنَّثر. كتب محمود درويش :

ألنثر جارُ الشعر ونُزْهَةُ الشاعر/
وألشاعرُ هو الحائر بين النثر والشعر/ [130]

يتبَدّى، انطِلاقاً من هذين البَيْتَيْن، إضافةً إلى المُجاورَة القائِمة بين الشِّعْر والنَّثْر، وحَيْرة الشاعر بينهُما، حضُورٌ لكلمة «نزهة»، والتي تقْتَضِي الشّساعة، والرَّحابَة، والتَّحَرُّر. فإذا قُمْنا بإضافة المُجَاورة إلى الحَيْرة إلى الرَّحابَة إلى التَّحرُّر، وَجَدْنا بأنَّ مفهوم النّثر عند درويش يتأسَّسُ على تفاعُلِها جميعاً.

يقول محمود درويش في الحِوار الذي أجْراهُ معه عبده وازن[131]، ونشر في مجلة الكرمل:

> «كتبت الكثير من النثر، لكنني ظلمت نثري لأنني لم أمنحه صفة المشروع. أكتب نثراً على هامش الشعر، أو أكتب فائضاً كتابياً أسميه نثراً. ولكن لم أولِ النثر الأهمية التي يستحقها، علماً أنني من الشديدي الانحياز إلى الكتابة النثرية. والنثر لا يقل أهمية عن الشعر. بل العكس، قد يكون في النثر مساحة

128 . نستقي هذا المفهوم من المداخلة التي خصّ بها عز الدين كتاب محمد مفتاح : مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، وهي بعنوان : التساند والانتظام المضاعف. وقد رأى الشنتوف أن العلاقة بين اللغة والموسيقى والحركة قائمة على نوعين من التساند هما : التشييد، والمقايسة. راجع : عز الدين الشنتوف، «التساند و الانتظام المضاعف» في نظرية الشعر، قراءات في كتاب مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2013، ص.103 وما بعدها.

129. والجِوارُ : المُجاوَرَةُ والجارُ الذي يُجاوِرُك وجاوَرَ الرجلَ مُجاوَرَةً وجِواراً وجُواراً، والكسر أفصح : ساكَنَهُ. (ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، 1994، ص. 722.)

130. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص.177.

131. نُشِر هذا الحوار أول مرة في جريدة الحياة، في 14 دجنبر من سنة 2005.

من الحرية أكثر من الشعر. فإذا جفّ نصّي الشعري قد ألجأ إلى النثر وأمنحه وقتاً أكثر، وأوليه جدية أكثر.»[132]

يُفيدُ تأمُّل هذا المقطع من الحِوار أنَّ الشاعر ينْظُر إلى النَّثر كفائِضٍ كتابِي، يُكْتَب على الهامِش، بيْنما تَحْتَل كتابَة الشِّعْر مرْكَزَ البُؤرَة، بِما هُوَ نموذَجٌ أسْبَقُ على أيِّ شكْلٍ من الأشكال الكِتَابيَة لدَيْه. كما يتبَدَّى، من هذا القول، أنَّ النّثر، يُتِيح للشَّاعِر حريةً أكْبَرَ في المُمارسة النصية، لاسْتِضافَتِه الأجْناس الأدبيةَ الأُخْرى، وقابِلِيتِه للانْتِشار. يقول درويش في الحوار نفْسه : «النثر جذاب وسريع الانتشار، ويتحمّل أجناساً أدبية أكثر من الشعر. ويستطيع أن يهضم الشعر ويعطيه مساحة وحرية أكبر»[133].

تُثِيرُ هذه التَّصْريحاتُ المُباشرة لدرويش، الشِّعريةُ منْها والنَّثرية، قضايا نظريةً تخُصُّ العلاقة بيْن الشِّعْر والنَّثر، وهي قَضايا اهْتَمَتْ بهَا الشِّعْرية القديمة والحديثة. وإذَا كانَتِ الشِّعرية القَديمَة قدْ قارَبَتْ موْضُوعَ الشِّعْر والنَّثر، انطِلاقاً مَنَ التركيزِ على المُفاضلَةِ بينَهُما، فإنَّ الشِّعرية الحديثة، الغربيةَ منْها على الخُصوص قد ارْتَقَتْ بهذه القَضِيّة إلى مَرْتبة السؤال المعرفي. ولَنا في تأمُّلاتِ الشَّاعِرِيّين رومان ياكبسون، وجان كوهن، ثم هنري ميشونيك، ما يُؤَكِّد ذلك.

تأْتِي مُقارَبة رومان ياكبسون للنّثر ضِمْن ترْكيزه على وظائِفِ اللغة والتي مِنْ ضمْنِها الوظيفة الشعرية، وذلكَ في دراسَتِه «اللسانيات والشعرية». يكتُب ياكبسون عن الوظيفة الشعرية :

«إن استهداف الرّسالة بوصفها رسالة والتّركيز على الرّسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشّعرية للّغة. ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تُدْرَس دراسة مفيدة إذا ما أغفلنا المشاكل العامّة للّغة، ومن جهة أخرى يتطلّب التّحليل الدّقيق للّغة أن نأخذ جدّيا بعين الاعتبار الوظيفة الشّعرية. ولا تؤدّي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشّعر، أو لقصر الشّعر على الوظيفة الشّعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل. وليست الوظيفة الشّعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنّها تلعب في الأنشطة اللّفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي».[134]

132. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، العدد 86، 2006، ص. 15.

133. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

134. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص. 31 - 32.

يُعَمِّمُ ياكبسون، إذَنْ، الوظيفة الشِّعْرية على الشِّعْر والنَّثْر معاً، فيما هي تَخُصُّ نَمَطاً من المُمارسة اللغوية، ذِي علاقةٍ بمُمارساتٍ دالّةٍ متعدِّدَة. وهُو ما يَعْني أنّ الوَظيفَة الشِّعرية للّغة، قدْ تخَلَّصَت منَ الحُدود الصَّارمة التي كانَتْ تُقَيِّدُها بها التعْريفاتُ القَديمة.

وكانَ جان كوهن، قدْ أشارَ إلى العلاقة بين الشِّعر والنَّثر، في كتابه بنية اللغة الشعرية، ضمْن تصوُّره لمَفْهوم الانزياح في الشعر. وتتَّضِح لنا أهَمِّيةُ عملِ كوهن بخُصوصِ المفهوم الذي نشْتَغِلُ عليه، في ضوْء التّأطير المعْرفي الذي افتَتَحْنا بهِ هذا المِحْور. ويَرى كوهن الصِّلَة بيْن الشِّعْر والنَّثر في طريقة حضورِ الانزياح فيهِما. يكتب : «فنحن نريد أن نقارن الشعر بالنثر، ونقصد بـ النثر الاستعمال، أي مجموع الأشكال الأكثر رواجا في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب الإحصاء»[135].

يأخُذ النَّثر، هُنا، صِفَة الشَّكْل الأكثَر استعمالاً، فهُو «اللغة الشائعة المرتبطة بالمعيار، والتي تعتبر القصيدة انزياحا عنه»[136]. إنّ النَّثر، بهذا المعنى، هُو اللُّغة العادية المْعيارية التي تَتَّسِع للُغة الحديث اليومي. على أنّنَا نَعْثُر في الكِتاب نفسِه، وضِمْن فَصْل «المسألة الشعرية»، على تَمْييزٍ واضح بيْن الشِّعر والنَّثر، «فالشعر عندنا ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر.»[137]

ويتناوَلُ هنري ميشونيك، في كتابِه نقد الإيقاع، الشِّعْر والنَّثْر، ضِمْن نظريَّته الشامِلَة عن الإيقاع، فيكتب :

> «إذا كان الخطابُ هو تاريخانية اللغة، وإذا كانت الخطاباتُ تاريخيةً فإن النثر والشعر تاريخيان. لَيْسَا جنسين. إنهما يؤسسان شروطاً بمقدار أنواع الخطاب [...] إن العلائق بين الشعر والنثر وكلام المرحلة التاريخية هي متغيراتٌ للصراعات، اقترابات منها وابتعادات عنها، تأخذ فيها الأجناسُ دورَها.»[138]

تُشَكِّلُ هذِه الطّروحاتُ موَاقِفَ نقديةً، لشَاعريّينَ غربيّين، من القضية النظرية المْرتبطة بالشّعر والنَّثر، ومِن العلاقة بينهُما. وغَيْر بعيدٍ عنْها، يبْني محمود درويش تصوُّره الخاصّ عن النّثر قائماً على المُجاورة مع الشِّعر، بلْ على هَدْم الحُدودِ بيْن الأجْناس الأدبية عامّةً.

135. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2014، ص.22.

136. المرجع نفسُه، ص. 15.

137. نفسه، ص.49.

138. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit, p.397.

وقدْ شغَلَت قضيةُ الحدود بيْن الأجناس الأدبية، اهتِمامَ الشَّاعِر، وتناوَلها كثيراً في لقاءاتِه الصحفية. نُورِدُ، هنا، ما قالَهُ عن هذه القضية في مجلّة الشعراء : «فكل الأشكال الإبداعية يتداخل بعضها مع بعض، ليست هناك حدود نهائية بين شكل إبداعي وآخر.»[139]

وتعُودُ مسْألة هذْه الحُدود بيْن الأجناس الأدبية، في الشّعر العربي الحديث، إلى الرّومانسية، وخُصوصاً مع جبران خليل جبران الذي أكّدَت مُمَارستُه النَّصيةُ على إلغاءِ الحدودِ بين الشِّعر والنَّثر؛ «فأعماله النثرية لها الرواية والقصة والمقطع، والشعرية لها الموشحُ كبناء عروضي، إلا أنهما معاً يكثفان إيقاع الذات الكاتبة في خطابها، ولهما مشترك اللغة والرؤية معاً»[140].

2.2. النثر والشعر : التركيب بالتساند

1.2.2. سياج أولي

نَنْطَلِقُ، في قراءَتِنا للعلاقة بيْن الشِّعر والنّثْر، عنْد محمود درويش، من مفهوم التَّسانُد الذي نَعْتَمِدُه كآلية إجرائِية ترُومُ الكَشْف عن أشْكال لِقاءِ النَّثْر بالشِّعْر في المُمارسة النصية للشاعر. ونَحْنُ إذْ نولِي عنايَةً بهذا العُنصر فإنّما مرَدُّ ذلك ما كُنَّا قدْ أثَرْناه في الفصل الأول من الإحَالَة المُتبادَلة التي يفْتَحُها الشِّعر والنَّثر في اتّجاهِ بعْضِهما، وصُعوبة تلمُّس العناصِر التي تَجْعَلنا نقولُ إن هذا العَمَل ينْتمي إلى الشِّعر، وأن هذا العمل ينْتمي إلى النّثر.

يُساعدُنا لسان العرب في بناءِ دلالَة المفهوم الذي نخْتَبِرُه في هذا المُستوى من البَحْث. جاء في اللسان في مادة «سند» :

> «سند : السَّنَدُ : ما ارتَفَعَ من الأرض في قُبُل الجبل أو الوادي، والجمع أَسْنادٌ، لا يُكَسَّر على غير ذلك. وكلُّ شيءٍ أسندتَ إليه شيئاً، فهو مُسْنَد. وقد سنَدَ إلى الشيءِ يَسْنُدُ سُنوداً واستَنَدَ وتسانَد وأسْنَد وأسنَدَ غيرَه. ويقال : سانَدته إلى الشيء فهو يتَسانَدُ إليه [...] وساندْت الرجلَ مسانَدَةً إذا عاضَدْتَهُ وكاتَفْتَه.»[141]

عَوْدتُنا لمعجم لسان العرب لَيْستْ بحْثاً عن حقِيقةٍ دلاليةٍ، أو اكتِفاءً بالمعْنى المُعْجمي لكلمة «التساند»، في كُلِيَّتِه، وإنَّما هيَ سَعْيٌ مِنَّا إلى تأطيرِ دلالَةِ المَفْهُوم الذي نَوَدُّ تَشْغيلَهُ في هَذِه المُقاربة. وهوَ تأطيرٌ لا يَتِمّ إلاّ بفَتْحِ هذه المَعَاني على ما تَحْمِلُه الكلمة في المُعجم

139. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.16.

140. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، الرومانسية العربية، مرجع سابق، ص.59.

141. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.2114.

الفَرنسي. فقدْ ورد في معجم لاروس ما يأتي :

«التساند/ Synergie : تجمع العديد من الإجراءات التي تسهم في تأثير فريد مع الاقتصاد في الوسائل. وفي فيزيولوجية الجسم : تعاضد مجموعة من الأعضاء لتنفيذ وإتمام وظيفة ما.»[142]

يَشْتَرِكُ اللسان مع لاروس في مَنْحِهِمَا للتَّساند معاني التَّعاضُد والتّكاثُف والدَّعامة، كَمَا يتَّفِقُ المُعْجمان في أنَّ هذه المعاني لا تَتِمُّ إلاّ في وجودِ طرفَيْن رئيسَيْن، أحَدَهُما يَسْنُدُ الآخَرَ ويُعَضِّدُه. على أنَّ التسَانُد بيْن هذينِ الطرفَيْن، يقْتَضِي، أوّلاً، اختلافَهُما منْ حيْث البِنيةُ، ومُحافظَتُهُما على خُصوصيتِهما، ثانياً.

هَكَذا إذنْ تكْتَمِلُ العناصِر الدّلالية المُشَكّلَة لمفهوم «التساند» الذي نَرُومُ الاشتِغال بِهِ، كآليةٍ إجرائيةٍ، تُسائِلُ أعمَال محمود درويش. يبْقى أنْ نُشيرَ، هُنا، إلى أنَّ الطرفيْن اللّذيْن يَتِمّ التّسَانُد بينهُما هُما الشّعر والنّثر. والسُّؤال الذي يبْدو أكثرَ إلحاحاً، في مُستوى هذا التّسانُد، هو : ما الذي يَسْنُد الآخر ؟ هل الشعر يسْند النثر ؟ أم النثر يَسْنُد الشعر ؟ أمْ أنَّ الأمْر يتعَلّق بتَسَانُدٍ متبادَل بينَهُما ؟

تَظَلُّ هذه الأسئلةُ مشروعةً، وإنْ كانَتْ صلاحِية بعْضِها مُهَدَّدَةً بالهَدْم من داخِل المُمارسة الإبداعية نفْسِها. فدرويش، الذي رَاكَمَ أعمالاً غزيرةً لها التَّعَدُّدُ في المُمارسة، كتَبَ الشِّعر والنَّثر معاً. وهُو ما يَدْفع بِنَا إلى التَّسَاؤُل، من جديدٍ، عنْ ما إِنْ كانَ ما كَتَبَهُ في النّثْر يَسْمَحُ لنا أنْ نُسميه ناثِراً.

يُجيبُنا محمود درويش عنْ هذه القَضية، في حوارِه مع عبده وازن، حين يقول : «هكذا أكون بين النثر والشعر، لكنني معروف بأنني شاعر ولا أسمّى ناثراً.»[143] يُشكل الشعر، بالنسبة لدرويش، مركز ممارسته الإبداعية، بينما تشكل كتابة النثر لديه محيطا. فهو القائل : «أكتب نثراً على هامش الشعر، أو أكتب فائضاً كتابياً أسميه نثراً».[144]

إن عَدَّ الشعْر هو مرْكز المُمارسة النصية لمحمود درويش، بما هُو طرَفٌ أوَّل، يُفيدُ أنَّ النّثْر، المَكْتوب على الهامِش، يُمثِّل الطَّرَف الثَّاني في التَّسانُد. وبالجُملة فإنّ الثاني يَسْنُد الأوّل ويُدعّمُه، وإنَّ الأوّل «يحتاج» إلى الثاني أحياناً. بهذا المعنى، يُصبح درويش مُضطرّاً

142. *Grand Larousse de la langue française*, Librairie Larousse, Paris, 1978, p. 57 - 95.

143. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، مرجع سابق، ص. 15.

144. المرجع نفسُه، الصفحة نفسها.

إلى جعْل النَّثر يسْنُد الشعر. هُو ذا سُؤالُ «التجريب» يُعْلِنُ عنْ نفْسِه، منْ جديدٍ ودُونَ تأخُّر، ويدْفَع بنا إلى الانغماس بعيداً في تجْرِبة الشّاعر.

لمُناقَشة هذه القضايا وإخْضَاع افتِراضِ التساند للمُخْتبَر، نتوَجّهُ إلى النّص، كخيارٍ استراتيجيّ، شَكَّل منْذ بداية هذا البَحْثِ رهانَهُ الأوّل، الذي يُعوِّل على الكَشْف عن الوعي النظري الذي يؤطِّر اشتغال الشاعر. ولأَجْل ذلك، سنُركِّزُ في عمَلِنا على حوارية الأصوات المتعددة من جِهةٍ، والجُملة النَّثرية في القصيدة، من جهةٍ أخْرَى. على أنّنا سنَعْرِض، في الأخير، لعلاقة محمود درويش بقَصِيدة النَّثْر.

2.2.2. المشهد الشعري

تَنْفَتِحُ أعمالُ محمود درويش الشِّعرية على السّرد الحكائي. ذلكَ ما أكَّدْنا عليْه في الفصلِ الأول من البحث. فقد بَدَا جلِيّاً امتزاجُ الدرامي بالغِنائيّ بالسَّردي في القصيدة، واكتِمالُ الوعْي النظري لَدَى درويش بإلْغاءِ الحُدودِ بينَ الأجناس الأدبية. فتَشَكَّلَتْ للشاعر قصائِدُ تنْبَني على خصيصاتٍ وطرائقَ تُفيدُ من هذهِ الأجْناس الأدبيّة، وتمْزِجُ بيْن الذّاتي والمَوضُوعي.

لمْ تكُن البنيةُ الحوارِيةُ القائمة على تعَدّدِ الأصْواتِ، في المُنجزِ النّصي لدرويش، عمَلاً مُسْتقِلاً اقتصَرَ على مرحَلَةٍ شعريةٍ بعَيْنِهَا، بلْ يُمكِنُ اعتبارُها سِمةً دالةً في مُجملِ المُمارَسة النصِّية للشّاعِرِ. وإنْ بدَا حُضورُها أكْثَرَ وُضوحاً في بعْضِ الأعْمالِ، والتي نذْكُرُ منها : لماذا تركت الحصان وحيدا، وحالة حصار، وكزهر اللوز أو أبعد.

نَتوقّف، في بداية هذا العنصر، عنْد إضاءَة جهة المُساءلَة التي نَصْدُر عنْها، والمُتَمثِّلة في المشهد الشعري. فهذه الزاويةُ التي ننْظُر بها إلى مَفْهوم النَّثر، تتكَوَّنُ من مفهُومَيْن رئيسيْن، هُما «المشهد» و«الشِّعر». على أنّنا نسْعى إلى تلَمُّس حضُورِ الأوّل في الثاني. فإذا كانَتْ شعرِيَةُ المشْهَد، قد ركّزَت على دراسَةِ الشِّعرية المُتحَقِّقَة في المشهد السردي، فإنّنا نَرُومُ قلْب هذا التَّوجُّه؛ وذلك بالوُقُوفِ على أشْكال اسْتضافَة الشِّعر للمشهد السردي، انسِجاماً مع فرضِيّة التساند التي نَقْرأُ بها تقاطُعَ الشِّعْر بالنَّثر في أعْمال درويش.

يتأسّسُ المشْهَدُ في الشِّعر على تعدُّدِ الأصْواتِ. على أنّه يمْكِنُنا التَّمييزُ، في تعدّدِ الأصْواتِ بيْن مُستوَيَيْن من الخِطاب. مُستوى أوّلُ حوارِيّ ينْبَنِي على أساسِ التّفاعُل بيْن متكلِّمَينِ أو أكْثر؛ والمونُولوجِيّ الأُحادِي الذي يقُومُ على أساسِ مُتكَلِّم واحِدٍ. وعَليْه فإنّ اشتغالَنا سيَبْحَثُ في الكيفيّة التي يبْنِي بها تعدّدُ الأصواتِ، انطِلاقاً من الحوارِ، المَشهدَ

الشِّعريّ في أعْمالِ درويش، بِعَدّ هذا الأخيرِ وجْهاً من أوْجُه حُضورِ النَّثرِ في نصُوص الشّاعر.

يَكونُ مفْتَتحُ الاشتِغال على المشْهَد، في نصُوص محمُود درويش، مع قصيدَة «أَبَدُ الصُّبَّار» من ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا الذي يَتَقَدَّمُ في شكْلِ حكاية، وهي حكاية الذات والوطن والنَّكْبة. فدرويش يُعيدُ كتابةَ سيرتِه مُتَذَكِّراً. فيَرْتَدّ الزّمن الحكائِيّ إلى الماضِي البعيد، حيْث درويش ووالِدُه يمْشيانِ تائهَيْن بيْن جبال شمال فلسطين في اتّجاه دوْلةِ الرّيح :

إلى أين تأخُذُني يا أبي ؟
إلى جِهَةِ الريحِ يا وَلَدي...[145]

بهذا المَعْنى نكونُ أمام مشْهدٍ لحكايَة الذات والجَماعَةِ معاً. مشْهَدٌ يتَأَسَّسُ على الحِوار؛ ولَدٌ يسْأل، وأبٌ يُجيب. وهُوَ حوارٌ يكْشِفُ عن رؤيَةٍ مفْعَمة بدلالاَت بعيدة؛ حيْث لَمْ يردّ الأبُ بشكلٍ مُحايد ومنطبقٍ مع الواقع، بلْ تأثّر ردُّهُ بمجموعة مِنَ القِيَم المُسْبقة التي تَتَحَكَّمُ فيه.

ويُفيدُ تأمُّلُ هذين البيتين أنّهُما قائمان على صَوتَيْن، وَيتبَدّى ذلكَ منْذُ جُملة «إلى أين تأخذني»، بحيْث يصْبح السُّؤال، هنا، ذا دلالَة عمَّنْ يُصْدر هذا الصَّوت، أهُوَ الابن أم الشاعر ؟ أمْ هو صوْتٌ ثالِثٌ ؟ لأنّ في تَحديدِ صاحِب الصّوت الأوّل مُساعدةً على مقارَبة طبيعَة التَّشْكِيل الهَنْدسي للنَّص. سؤالٌ آخر، لا يَقِلّ أهمِيّة عن السّابق، هو المُرتبط بقيمة هذا الاستِفْهام في سِياقِ هذا المَشْهد، وأثَره في تطَوُّره.

إنّنَا في هذا المَشْهَد، أمَامَ صوتٍ يتحَكّمُ في الحوارِ، وقد أتاحَ لهُ النصّ إمكانِيةَ الوُقُوفِ على كَافّة التَّفاصِيل التي ضَمّتْها المقاطِعُ الحواريةُ التالِية. وهُو صوْتٌ، كمَا يُقَدّمُه المشْهَدُ، يقِفُ على مَقْرُبَةٍ مِنَ الابْن ووالِدِه، ويَسْتَمِعُ إلى كل ما دَارَ بينهُما. فيكون، بذلك، كآلَةِ تسْجيلٍ، أو آلَةِ تصْويرٍ تلتقط كل شيءٍ.

سيَعْلُو صوتُ الحِوارِ الثُّنائي، في هذه القصيدة، متّخِذاً شَكْل وصايَا يُقَدّمُها الأبُ لابْنِه، ثمَّ تساؤُلاتٍ يُوَجِّهُها الابن للأَب. يكتب درويش :

يقولُ أَبٌ لابنِهِ : لا تَخَفْ. لا
تَخَفْ من أزيز الرصاص! التصِقْ

145. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، ص.298.

بالتراب لتنجو ! سننجو ونعلو على
جَبَلٍ في الشمال، ونرجعُ حين
يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد
ـ ومن يسكُنُ البَيْتَ من بعدنا
يا أبي ؟
ـ سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي ![146]

تَتَشَكَّلُ هذه الأبيَاتُ من مقطَعيْنِ، يقتصِر الأوّلُ على صوْتِ الأبِ، فيَما يضُمّ المَقطَعُ الثاني، إضَافةً إلى صوْتِ الأبِ، صوْتَ الابنِ. من جِهَةٍ أخْرى، تحْضُر علاماتُ التّرقيم، مُمثلَةً في علامَةِ الاستفْهامِ والعارِضة، كإشارتيْنِ دالّتَيْنِ على تعاقُب الحوارِ بين الصَّوتين، والتمييزِ بينهُما.

يَتَوَقَّفُ الحوار تارِكاً المَجَال للحكي ليَنْقُل صورَة الحَرَكةِ. فيُصوّر لنَا الصوتُ الثالِثُ مشاهِدَ الرّحيل، في أدَقّ تفاصِيلِهَا. والمُلاحظُ أنّ الاستِفْهامَ تخَلّى عنْ ضميرِ المُتَكَلّم، وانْتَقَل إلى ضمير الغَائِب، وهُو ما قَوّى الوَصْف والحَكْي. كتب محمود درويش :

تَحَسَّسَ مفتاحَهُ مثلما يتحسَّسُ
أَعضاءه، واطمأنَّ، وقال لَهُ
وهما يعبران سياجاً من الشوكِ :
يا ابني تذكَّرْ ! هنا صَلَبَ الإنجليزُ
أباك على شَوْكِ صُبَّارة ليلتين،[147]

يُفيدُ تأمّل المَقْطع، أعْلاهُ، أنّ الصوتَ المسموع فيه يَرْصُد حركَةَ الشُّخوص، وهُوَ يُتابِعُ أفعال الأبِ، وينْقُل تحَرُّكاتِه. أمّا الانتِقَال مِنَ الزّمن الماضِي إلى المُستقبَلِ، فتِلْك تقْنِية أُخرى يوَظّفُها درويش لكيْ لا يبْقَى الحَدَثُ حَبِيسَ مأسَاةٍ كبَّلَت المَشَاعر، وعَمَّقَت الأَسَى في داخِله :

ولم يعترف أبداً. سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يَرِثُون بنادقَهُمْ

146. المرجع السابق. ص. 298 - 299.

147. المرجع السابق، ص.299.

سيرةَ الدم فوق الحديد...[148]

ابتدَاءً منَ المقْطعِ الأوّل، من قصيدة «أَبَدُ الصُّبَّار»، يكْشِف محمود درويش عنْ تصَوُّرِهِ الواعي والمُرتبِط باسْتضافَة القصيدة الشِّعرية للمشْهد. وهُو ما دعانَا لتسميَتِه بـ المشهد الشعري. وقدْ أكَّدَ اشتغالُنا على المَقَاطع المثْبَتة أنّ درويش أسّس لهذا المشهد انطلاقاً من تعدد الأصوات القائمة على بنية الحوار، وقد شملت هذه المقاطع صوتين، ينضافُ إليهما، بين الفينة والأخرى، صوت ثالث.

من جهة أخرى، تَسْتضِيفُ قصيدة درويش نوْعاً آخَرَ من البُنَى الحِوارِية، وهُو القائِمُ على الصّوتِ الواحِد، أو ما يُسمّى بـ : «المونُولُوج». على أنّ حضُورَهُ يسْتدعِي مِنَ الشّاعِرِ رسْمَ شخصِيةٍ مَا، من خلال التّركيزِ على عالِمِها النّفسِيّ، وهُو مَا لا يَتأتّى إلاّ داخِلَ السّرد. وقَد استجابَ ديوانُ كزهر اللوز أو أبعد لهذا الحُضورِ انطِلاقاً منَ العبارةِ التي صُدِّرَ بها الدّيوانُ، والتي هِيَ لأبِي حيّان التوحيدي، يقولُ فيهَا : «أحسن الكلام ما... قامت صورته بين نَظْمٍ كأنه نثر، ونثرٍ كأنه نظم...»[149]

يكتب درويش في قصيدة «كما لو فرحت» :

كما لو فَرِحْتُ : رجعت. ضغطت على
جرس الباب أكثرَ من مرّةٍ، وانتظرتُ...[150]

يُحيلُ هذانِ البَيْتانِ، انطِلاقاً منْ بنيةِ الحَدثِ وتتابُعِ الزّمن، على السَّردِ، لكنْ سُرعانَ ما يرْتَدُّ الصوْتُ إلى الذّات فيكتُب درويش :

لعلّي تأخرتُ. لا أحَدٌ يفتح الباب، لا
نأمةٌ في الممرِّ.[151]

ويعودُ صوْتُ الشّاعِرِ منْ جديدٍ لِيُكمِلَ مسيرةَ السرد التي عمِلَ الحوارُ على قطْعِها، فيكتُب :

تذكرتُ أن مفاتيح بيتي معي، فاعتذرتُ
لنفسي : نسيتُك فادخلْ

148. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

149. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 2009، ص.11.

150. المرجع نفسه، ص.61.

151. نفسُه، الصفحة نفسها.

دخلنا... أنا الضيف في منزلي والمضيف.
نظرتُ إلى كل مُحْتويات الفراغ، فلم أَرَ
لي أثَراً، ربما... لم أكن ههنا. لم
أَجد شَبَهاً في المرايا. ففكَّرْتُ : أين
أنا، وصرخت لأوقظ نفسي من الهذيان،
فلم أَستطع... وانكسرتُ كصوتٍ تَدَحرَجَ
فوق البلاط. وقلت : لماذا رجعت إذاً ؟[152]

تَنْشبِكُ، في هذا المقْطعِ، عناصر السّردِ، انطِلاقاً منْ تعاقُبِ الأصْواتِ، والتراوُحِ بيْنَ السّردِ والحِوارِ الدّاخِلِي، لتَبْنِيَ مشْهداً شِعْرياً، قائِماً على تَتابُعِ زَمَنِيّ تسندُهُ الأفعالُ المُتتابِعَة : رجعت، وضغطت، وتذكرت، ودخلنا، ونظرت، وصرخت، وانكسرت، وقلت. ثُمّ يأتِي الصّوْتُ الوحيدُ ليُشَكّلَ ذلكَ الخيْطَ الناظِم لكلّ هذِهِ العناصِر.

لقد أكّدتْ المقاطِعُ الشّعريةُ المثْبَتةُ رغْبَةَ درويش في بِناءِ قصيدَةٍ شعريةٍ تنبَنِي على عناصِرِ السّرد، انطلاقاً من المشهد القائم على تعدد الأصوات. والانفتاحُ على السرد، يُقَوّي حضورَ النثر في الشعر، باعتبار السرد شكلاً من أشكال النثر. وهو ما يؤكد، أيضاً، الفرضية التي قرأنا بها تقاطع الشعر بالنثر، المرتكزةَ على التساند.

3.2.2. قصيدة بخصائص النثر

يدْعُونا مفْهوم التّساند، كمَفْهومٍ ينْظُر إلى العلاقة بيْن الشِّعْر والنَّثر، إلى عدَم التَّغافُلِ عنْ حضورِ النثر في القَصيدة الشِّعرية لمحمود درويش. إضافةً إلى أنَّ مخْتَلِف أعمال الشَّاعر تُشِيرُ إلى اختِيارِهِ لإمْكاناتِ النَّثْر. كَمَا أنَّ هذه المُمارَسةَ، في تعَدُّدِها واختِلاف تجاربها، تكْشِف، أيْضاً، عن تمْيِيز الشّاعر بيْن الشِّعر والنَّثر، وإنْ غابَ التصريحُ النَّظرِي بذلك.

يكتبُ درويش القصيدَة الموزُونة، ولا يَنظُر إلى القَصِيدةِ إلاَّ من داخِل الإيقاع، فيبْدُو الشاعر مسْكوناً بالإمكانات التي يمْنَحُها الإيقاعُ لقصيدتِه، حيث «لا شعر، لا شعر أبداً بلا إيقاع (كما أني) أعترف بشروتي الإيقاعية، ولكنني أكبحها لأنها تغنّي في موقف لا يتحمل الغناء».[153] على أنّ اعتمادَ درويش، في شعره، على جمل من النثر، لا

152. المرجع السابق، ص.61 - 62.

153. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.37.

يعْني إلغاءَ الإيقاع أو الخروجَ عن النّظام الذي يَضَعُه لقصيدته. إنّ النثر، هُنا، سعْيٌ إلى إغْناءِ هذا النّظام وتنْويعِ الإيقاعِ فيه. كما أنّ هذا الحُضورَ، مُؤقّتٌ، لا دائِمٌ، حيث «إن الشعر وُلِدَ من النثر، فهو في حنين إلى زيارة أمه بين الحين والآخر، والنثر كذلك يطمح إلى أن يكون شعراً حتى عند المتنبي، نعثر على أبيات، تركيبة جملته فيها ذات نزعة نثرية.»[154]

انتسَابُ النّثْر إلى الشّعر مَحْسُومٌ في تصَوُّر الشّاعر، بعَدِّ الشِّعر مرْكز المُمارسَة النصية، والنّثر مُحيطَها. على أنَّ حضورَ النثر لا يَعْني الاستِسْلام لَهُ، لأن هذا الاسْتِسلام، بحَسَب الشّاعر، يُمكنُ أنْ يُعرِّض الممارسة النصية إلى الضَّعف، كما يرى ذلك درويش، بالنَّظر إلى أنَّ «النثر أكثر اقتراباً من نمط الحياة العصرية، ولكن الاستسلام لإيقاعه الإخباري السريع قد يدمر الشعرية. نعم، إنني أعي أهمية السؤال.»[155]

مع ديوان أحبك أو لا أحبك، سيَنْشغِل الشّاعر بأوّل اختبارٍ لقُدرات النّثر، وبخاصّة في قصيدة «مزامير». سيَنْفتِح درويش على النثر، وسَيَسْتعيدُ التُّراث المزموري، ويقدِّمُه في قصيدة من اثنيْ عشَر مقطعاً، بعْدَ أنْ حذَف منْها خمسةً، لأسبَاب أشَرْنا إليْها في الفصل الأول.

يكتب درويش في المقطع السابع من القصيدة:

والذكرياتُ هويّة الغرباء أحياناً، ولكنَّ الزمان
يضاجع الذكرى وينجب لاجئين، ويرحل
الماضي، ويتركهم بلا ذكرى. أتذكرنا ؟ وماذا
لو تقول: بلى ! أتذكر كُلَّ شيء عنك ؟ ماذا
لو نقول: بلى !.. وفي الدنيا قضاةٌ يعبدون الأقوياءْ.[156]

تُفيدُ قراءَةُ هذا المقْطَع من القصيدة أنَّ درويش كانَ أقْربَ إلى التّجريب منْهُ إلى كتابَة قصيدة نثر. فحُضورُ النثر لمْ يُلْغِ الوَزْن نهائِياً من القصيدة، وإنَّما كانَ هناك تَراوُح بينَهُما. فالنثر هُنَا يُقَلِّلُ من حِدَّة الغنائِية المُرتَبِطة بالإيقَاع، ويجْعَل النَّص الشِّعري يدْنُو من الواقِع، وهُوَ ما عبّرَ عنه درويش: «إن الجملة النثرية في القصيدة، قد تحميها من الجهامة ومن الرومانسية ومن الإفراط في الغنائية، أولاً، تخفف سيولة الغناء، وثانياً،

154. المرجع السابق، ص.36.

155. المرجع السابق، ص.37.

156. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.33.

تقرب النص الشعري للتعامل مع الواقع بشكل أكثر سماحة.»[157]

على أنَّ استنادَ الشِّعر إلى النَّثر، في تجربة «مزامير»، لمْ يحَقِّق ما كانَ يسْعَى إليه درويش، في التأسِيس لكتابَةٍ تُقيمُ بيْن الشِّعر والنَّثر، وهذا مَا خَلَّفَ لدَيْه عدَم الرِّضا. وقدْ أشارَ إلى ذلكَ في تقْييمه لقَصيدة «مزامير» :

> «حاولت أن أستحضر فيها أبعاد التراث المزموري، وأقدّم حنيناً فلسطينياً في حوراه مع حنين توراتي، وهذا يقضي أن تتحاور مع نصوص موجودة هي المزامير [...] وهذا اقتضى التشكيل بين القصيدة الغنائية والنثر، ليست كل التجربة نثراً، بل هي تشكيل، وبعد أن مرت سنوات على هذه التجربة، لم أجد أنها نجحت، فكانت عبارة عن خواطر سجلت نثراً، وسط عمل شعري بالمعنى الإيقاعي».[158]

مع نصّ في حضرة الغياب، سيجعل الشاعر من التّسانُد مُضْمراً في بعض النّصوص؛ حتّى إنَّ الدراسَ يصْعُب عليْه أنْ يتَلَمّسَ مواطِنَ انتهاءِ النّص المْوْزُون، ومواطِنَ بداية النَّص النَّثري. فالنّص ينتقلُ من النَّثر إلى الوزْن، أحياناً عنْد نهاية بعْض المقاطع، وأحياناً أخرى وَسَطَها، وهو ما يُعَقِّدُ عملية تتبُّع التَّسانُد. ففي نهايَة النص الأول، يتحوّل النص من النَّثر إلى شِعْر في تفعيلة المُتقارب، دونَ إشارَةٍ مسْبقةٍ. كتب درويش :

وأخرجوك من الحقل. أما ظلّك، فلم يتبعك ولم
يخدعك، فقد تسمَّر هناك وتحجَّر، ثمّ اخضرّ كنَبْتَة
سُمْسُم خضراءَ في النهار، زرقاءَ في الليل. ثم نما وسما
كصفصافةٍ في النهار خضراءُ، وفي الليل زرقاءُ /
مهما نأيتَ ستدنو/ ومهما قُتلتَ ستحيا / فلا تظنَنَّ أنك
مَيْتٌ هناك / وأنك حيٌّ هنا / فلا شيء يثبت هذا وذلك
إلّا المجاز / المجاز الذي درَّب الكائنات على لعبة الكلمات/
المجاز الذي يجعل الظلّ جغرافيا / والمجاز الذي سيلمّك
واسمَكَ/ [159]

157. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.16.

158. المرجع السابق، ص.17.

159. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص.14.

لا يكَادُ المقطَعُ الأول يختَلِف عن المقطع الثاني؛ منْ حيْثُ الخِطَابُ واللّغة. ويتحدَّد وجْهُ الاختلاف في أنّ المقطَعَ الأوّلَ منَ النّثْر، والثانِي إلى آخر النص من تفعيلة المتقارب. بلْ إنَّ هذه التفعِيلَة يمكِنُ أنْ تَبْدأ معَ الكلمَةِ الأولَى منَ المَقطَع الثّاني، مخْرُومةً، أي بإسْقاطِ أوَّل الوَتد المجْمُوعِ منْها، كَمَا يمْكِنُ أن تَبْدأ تامَّة مع الكلمات الثلاثةِ (وفي الليل زرقاءُ)، على وجْهِ الإدْماج بين المقْطعيْن. إضافَةً إلى أنَّ المتقارب، نفْسَه، يتَخلّلُه الحذْف، أيضًا، (فعو)؛ مرّةً في غير الوَقْف وأُخرى في الوَقْف. على أنّ الشاعر يختَتِم المقْطع بخَمْسة أبياتٍ منْ تفعيلَة الوافر. وهُو ما جَعَل الوزْنَ يُسيِّجُ النَّثر، وجَعل النَّثْر يَسْنُد الشِّعر.

تَقُودُنا هذه القضايا المرْتَبطةُ بالشِّعر والنَّثر، في المُمارسَة النّصية لدرويش، وتركيبُ التّساند القائِم بينهُما، منْ جهَة النّثْر، إلى السُّؤال الكبير : هل كتَبَ محمود درويش قصيدة نَثْرٍ ؟ إنَّ مُقاربَتنا لا تَسْعَى إلى البَحْث عن أجْوبةٍ على هذا السؤال، بقدْر ما تَرومُ مُساءلة تصورِ الشّاعر عنْ قصيدةِ النّثر، بحَسَبِ ما كشَفتْ عنْهُ قراءَتُنا لنُصوصِه، وحواراتِه الصّحفية التي أشارَ فيها إلى هذه القضِية.

يُصّرح محمود درويش، في حوارِه مع عبده وازن، بأنه لمْ يكتُب قصيدةَ نثر، وأن كلَّ ما كتبَهُ، وظنَّهُ القراءُ أو الدارِسون قصيدةَ نثرٍ، ليس سوى نثْرٍ، ما دام مخْلِصاً إلى الإيقاع. يكتُب درويش :

> «ما دمت أكتب نثراً فأنا أكتب النثر، من دون أن أسميه قصيدة. لماذا ننظر إلى النثر نظرة دونية ونقول إنه أقل من الشعر ؟ صحيح أن النثر يطمح إلى الشعر، والشعر يطمح إلى النثر [...] أما إذا سألتني عن رغبتي في كتابة قصيدة نثر، فأرجو أن أكتب نصاً نثرياً من دون أن أسميه قصيدة نثر.»[160]

إنّ المتأمّل لتجربة درويش، في تعدُّد أشكالِها الكتابية، يتبدّى لهُ أنّ الشاعر يُؤَسّس لوعيٍ ينْبني على الإفادة من خصائِص قصيدةِ النّثر، دونَ أن يَخْرجَ من إطارِ القصيدةِ الموزُونة. وهوَ ما يُفسِّر تصريحاتِه الأُولى عنْ إعجَابه بالنَّثر، ورغْبتِه في كتابة نصوصٍ نثريّة، في الوقت نفْسِه الذي يُصِرّ فيه على إمكاناته الذّاتية في التجديد في الجانب الإيقاعي للقصيدة. فدرويش من «الشعراء الذين لا يفتخرون إلا بمدى إخلاصهم لإيقاع الشعر.»[161]

160. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، مرجع سابق، ص.16.

161. المرجع السابق، ص.17.

وبالعوْدة إلى مفهوم التّساند الذي قرأْنا به علاقة درويش بالنثْر، يظهَرُ أنّ هذا الأخير قد استَفاد من الخصائص التي تقدِّمُها قصيدة النثر، وجعَلَها تَسْنُد الشِّعر، منْ دونِ أنْ تسْلُب منهُ صفةَ الشِّعر. ويمْكنُ إجمال هذه الخصائص في :

- البنية اللغوية المُحْكَمة.
- السَّطر الطويل.
- الصفحة الممتلئة.
- التَّخَفُّف من الغنائية.

هكذا، تكوُن قراءَتُنا قدْ حاولت الاقتِرابَ من تصَوُّر محمود درويش لمفْهوم النَّثر. وهو تصوُّرٌ ينْبَنِي، في عمْقِه، على مفهومي المجاورة، والتساند؛ بحيْث يبدو النَّثر، من جهة، جار الشعر، وإن لمْ يكنْ يحْظَى بنفْس درجة اهتمام الشاعر. كما يسْنُد النَّثرُ، من جهةٍ أخرى، الشِّعرَ انطلاقاً من احتواءِ القصيدة للمشْهَد القائِم على البُنَى السَّردية، والاعتماد على النثر.

3. مفهوم الإيقاع

1.3. شعرية البناء

انْشغَل الشعراءُ العرَبُ المعاصِرونَ بمسْألَة بناء النّص الشعري، سعْياً منْهُم إلى البحْثِ عن بِناءِ مسْكنٍ حُرٍّ، بعْدَ أنْ صارَ البيتُ، في شكْلِه القديمِ، سِجْناً رمزياً. وقدْ تطرَّقَتْ نازك الملائكة لهذه المسألة، فكتبت : «إننا، مع الشعر الحرّ، بإزاء دعوة إلى دراسة الإمكانيات التي تقدّمها بحور الشعر العربيِّ الستة عشر للشاعر المعاصر الذي يهمه التعبير عن حياته في حرية وانطلاق».[162]

منْ جهَتِه، ألحَّ أدونيس، في كتاباتِه، على ضرورةِ التَّحرُّرِ منْ «كل قالب مفروض»، وكتب : «لا نقصد أن نرفض الشكل، كشكل، بل كنماذج مسبقة وأصول تكنية قبْلِية. نقصد أن يتحرّر الشعر من كل قالب مفروض، وأن لا يخضع لغير الفن. إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر، نظامها الخاص.»[163]

162 . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة،1981، ص. 69 - 70.

163. أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص.15.

إنَّ اهتمام نازك الملائكة وأدونيس بمسْألةِ البنَاءِ، وتأكيدَهُما على «الحرية والانطلاق» والتحرّر من «كل قالب مفروض»، ينْسَجِم مع الفكرة القائلة بِضيق البيْت الشعريّ القديم عن المعنى الذي يسْعى الشاعرُ إلى التّعبير عنْه. وقد لخصّ محمد بنيس عناصرَ هذه الفكرة، وكتب :

> «إن البيت، هذا المسْكَن الشعريّ القديم، ضاق عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث «التعبير عنه» أو «خلقه». وهو ذا المسكن القديمُ معرّضٌ للهدْم، وقد بحث الشاعر عن «القصيدة» ككل وكبناء ليجدد السكنَ في عصر مختلف عن العصر القديم الذي كان البيت [...] هو المكان الذي يهيئ للفضاءات إمكانية وجودها»[164].

وقدْ ذهبَ ميشونيك إلى أنّه «ليست هناك أشكال للكتابة، أو للمعرفة بها، بما هي فعل مراوغ لكل حلم بالعلم»[165].

يدلّ هذا التقديمُ، الذي افْتَتَحْنا به هذا العنصُر، على انشغالِ الشُّعراء العرب المعاصِرين بالبحث عنْ مسكَن حرٍّ، يعطِي لُمِارسَتِهم النَّصية حريةً أكبرَ، وانفِتاحاً على أشكالٍ لا مُتناهِيةٍ. وأمامَ هذه التحولات التي طرأَتْ على القصيدة العربية، وتحوُّلها من أسبَقِية البيْتِ، إلى أسبقيةِ النص، سيَبْرُز «الإيقاع، كتنظيم للخطاب، أي للمعنى.»[166]

غَيْر بعيدٍ عن هذه المقاربات النّظرية التي خاضَ فيها الباحثونَ، يبْني محمود درويش تصوُّرَه عن البناء في القصيدة المعاصرة، بِعَدِّ : «الشعر أساساً بناء، بناء العلاقات بين عناصر القصيدة بحيث لا تكون هناك حالة من المجانية لا بالصورة ولا بالاستعارات ولا حتى بالإيقاع.»[167] نحْنُ، هنا، إذن أمامَ وَعْي تامٍّ بضرورةِ إخْضاع الممارسة النصية لنوْعٍ من القَصدِية، والتي تسْتحيلُ معَهَا القصيدةُ إلى بناءٍ.

2.3. الإيقاع في القصيدة

يعْنينَا، في هذا المحْور، البحثُ عن الخصوصية التي يمْنَحُها محمود درويش للإيقاعِ، أو بمَعنى آخرَ ذاتيةَ الإيقاعِ عند الشّاعر. وسَتُسْعِفنا بعضُ أعمَالِه الشِّعرية في الكشْف عن

164. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.68.

165. Henri Meschonnic, *Poésie sans réponse*, Editions Gallimard, Paris,1978, p.137.

166. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit, p.71.

167. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.15.

عناصر هذه الخُصوصية، وكذلك تصريحاتُه في بعض اللقاءاتِ الصحفية، كما أنّنا سنُسيّجُ اشتِغالَنا بِمَا قَدَّمَتْه النظرية الشِّعرية.

كانَ هنري ميشونيك قد راهنَ على الإيقاع في بنَاءِ نظريَّته للذّات؛ حيْثُ يُصبِحُ الإيقاعُ تنظِيماً وتجلِياً للذّاتِ في الخطاب. على أنَّ ضميرَ المُتكَلِّمِ ليْس مُميزاً لذاتية الخِطابِ، بل إنّ ما يُمَيزها هوَ «تحويل قيم في اللغة إلى قيم في الخطاب، ترتبط بخطاب مخصوص دون غيره. ومن ثم، تتأسس الذاتية على الاختلاف والنسقية؛ لأن الإيقاع، بما هو تجل لها، هو بدوره نسق»[168].

يستدعي تَقْديمُ الذّاتي، في بناءِ النص، استحضارَ الجدل القائم بيْن الذّاتي والاجتماعي، وهو ما لْم ينْفِهِ ميشونيك. إنّ النَّص الشِّعري، بِعَدِّ الإيقاعِ فيهِ مُؤَسِّساً لمعْناهُ، يراهِنُ على أنْ يكون حضورُ الذَّات قويّاً في الخِطاب، إذ «لا تكون الكتَابة، وبخاصة كتابة القصيدة، ممارسة متفردة للإيقاع إلا إذا كانت ممارسة متفردة للذات في اختراقها للسنن الاجتماعية.»[169]

إنَّ الترْكيزَ على الذّاتِ في المُمارَسةِ الإبداعية، يشْترَطُ وعي الذّات بهذه المُمارسة، بعيداً عن كلِّ حاجزٍ، أو مُراقبة. وقدْ تناوَل عز الدين الشّنتوف الذاتيةَ في كتابه شعرية محمد بنيس : الذاتية والكتابة، وخصَّها ببحثٍ مُستفيضٍ، يكتب :

«الانهمام بالذات يفترِضُ وجودَ وعيِ الذاتِ نفسِها بتلك الممارسةِ خارجَ أيَّةِ مراقبةٍ لمعنى ما تكْتُبُ، بل لمعنى الكتابة نفسها. وعلى هذا الأساس تستطيع أن تُغيِّرَ أماكنَ تأملها دون إفراطٍ في ذلك الانهمام لتكونَ مُمارستُها تاريخيّةً فعلاً»[170].

وإذا كانَ الشِّعر، وَفْقَ هذا المنظورِ، اختِراقاً للجَمْعي، وحُضوراً قويّاً للذاتِ في الخِطاب، فإنّ استخلاصَ تصورِ محمود درويش للإيقاع، لا ينفَصِلُ عن سُؤالِ المعنى واللغةِ وكذلك سؤال الشعر. لذلكَ فإنَّ تناوُلَنا لهذه المفاهيم بشَكْلٍ مُجَزَّءٍ في هذا الفَصْل، ليْس خللاً في الرُّؤيةِ إلى الموضوع، وإنَّما هو إجراءٌ منهجيٌّ نرومُ من خلالِه الإنصاتَ إلى كلِّ مفهوم، والإقامَة في العناصِر المُرتبطة به.

---

168. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit. p.86.

169. Ibid, p.85.

170. عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس : الذاتية والكتابة، مرجع سابق، ص.39.

في ديوان لا تعتذر عمّا فعلت، يُقدِّم لنا محمود درويش اثنَتَيْن وخمسينَ قصيدةً شعرية، تندَرج سبْعٌ وأربعونَ منها تحْت عنوانٍ بارزٍ، هو : «في شهوة الإيقاع». ولنَا أنْ نتأمّل في المعاني التي تحْمِلها كلمةُ «شهوة» من حُبِّ الشيء والرَّغبة فيهِ، وما يُطلبُ من الرَّغباتِ المَادّية[171]. على أنّ المُشْتهَى والمطلوبُ، هنا، هو الإيقاع.

في القصيدة الأُولى، والمُعَنْونة بـ : «يختارني الإيقاع»، تبرزُ لنا علاقَةُ الشّاعر بالإيقاع. فإذا كانتِ الذاتُ الواعيةُ هي منْ تختارُ دائماً، فإن الإيقاعَ، هنَا، يَسْلُبُ الذّات وعْيَها وحريتها في الاختيارِ. وهذا يعْني أنّ الإيقاعَ سابِقٌ على الشّاعر، وأنّ هذا الأخير لا يَكْتُبُ إلا في إطارِه. كتب درويش :

يَخْتَارُني الإيقاعُ، يَشْرَقُ بي
أنا رَجْعُ الكمان، ولستُ عازِفَهُ
أنا في حضرة الذكرى
صدى الأشياء تنطقُ بي
فأنطقُ...[172]

يُقدّم الشاعر نفْسَهُ، في هذا المقْطع، كأسيرٍ للإيقاع. فهُو ليْسَ أوّل من يكْتُب شِعراً موْزوناً، مُعتَمداً فيه على تفعيلة الكامِل، إذْ سبقَهُ إلَى ذلك شعراءُ عربٌ قدماءُ. وكذلك هذه التفْعيلة ليْسَت جديدةً في شِعْر درويش نفسِه، فقدْ سبقَ أن اعتمَدهَا كثيراً في أعمالِه. على أنَّ اقتِصارنا على الوَزن، في هذه القراءة، لا يعْني أنّ الإيقاعَ هُوَ الوزنُ أو العروضُ. الإيقاعُ، كما يتبَدّى لنا، مُشتَمِلٌ على العروضِ وأوْسَعُ منْه، إنَّه الدال الأكبَر.[173]

وفي قصيدة «لاعب النرد»، يُعيدُ الشَّاعر ترْكيبَ التصورِ نفْسِه بأسْلُوبٍ مُغايرٍ، تماماً، لِمَا وردَ في قصيدة «يختارني الإيقاع»، يكتب :

لا دَوْرَ لي في القصيدة
غيرُ امتثالي لإيقاعها :
حركاتِ الأحاسيس حسّاً يعدِّل حسّاً

171 . راجع مادة «شها» في لسان العرب، مرجع سابق، ص. 2354 - 2355.

172. محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 3، 2009، ص. 15.

173. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit. p.217.

وحَدْساً يُنَزِّلُ معنى
وغيبوبة في صدى الكلماتْ
وصورة نفسي التي انتقلت
من أَنايَ إلى غيرها
واعتمادي على نَفَسِي
وحنيني إلى النبع / [174]

تَمْتَلِكُ القصيدة، إذنْ، سلْطَة الإيقاعِ، بِمَا هُو تنظيمٌ للذّاتِ الكاتِبة، في علاَقَتِه بالمَعْنى. و درويش، هنا، يقْتِربُ كثيراً من تصور ميشونيك للإيقاع فهو : «مرور في اللغة، مرور المعنى، أو بالأحرى مرور الدلالية، ما يصنع المعنى، في كل عنصر من عناصر الخطاب»[175]. كما تُعِيدُ هذه القصيدَةُ الإشارَةَ إلى حنينِ الشّاعرِ إلى إيقاعِ الشعر العربيّ القديم. إنّ تكريرَ هذا التّصور، وإن اختَلَفَتْ طريقةُ التّصريحِ عنْه بيْن ديوانَيْن ينتمِيانِ إلى تجربتيْن شعريتيْن مُخْتلفتيْن، يرْقى به إلى مُستوى الوَعْي النظريّ. على أنّنا ستكُونُ لنَا وَقفَةٌ، في القِسْم الثّاني منْ هذا البحْثِ، معَ الكيفيّة التي تمُرُّ بها اللّغة، في علاقتِها بالإيقاع.

بعْدَ هذه الوقفةِ المُقتضبَة مع ما تحْمِلُه بعْضُ قصائد درويش من تصَوُّراتٍ عنْ مفْهُوم الإيقاعِ، ننتقلُ إلى بناءِ تصوّر درويش لمفهوم الإيقاعِ، انطِلاقاً من مُساءلةِ باقِي العناصرِ البانيةِ لَه؛ ومنْ ذلكَ المكانُ النّصي، والبناءُ البصريّ للقصيدة، والبحثُ في خُصوصية الإيقاعِ لدى محمود درويش.

3.3. وضعية المكان النصي

رَاهنَت المُمارسة النّصية لمحمود درويش، منْذُ أوراق الزيتون إلى لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، على إبْدالِ النّظرِ إلى الصَّفْحة، بِعَدِّها مكاناً نصِياً «تُنَظِّمُهُ الدوالُّ المتفاعلة مع بعضها، وليس للعروض وحده أن يحدد ويختزل احتمال البناء النصي، وهو الذي تحول إلى مختبر بلا نهائيته»[176]. وبإعادةِ تأمّل أعمال محمود درويش، انطلاقاً من الوضع الخَطّي لوقفةِ الأبْيَات، يُمكِنُ أن نُمَيِّز بيْن ثلاثةِ أشْكَالٍ في المكان النصي :

- شَكْلٌ أوّلٌ : تَنْتَهي فيه الأبيَاتُ بوقْفة قبْلَ نهايَة سَطْرِ الصّفحة.

174. محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، ص. 43 - 44.

175. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op, cit, p.217.

176. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 111 - 112.

- شَكْلٌ ثانٍ : تَظَلُّ فيه الأبياتُ مسترسلَةً، ولا يَحُدُّهَا في السّطرِ إلاّ نهايتُه في الصّفحةِ.
- شَكْلٌ ثالِثٌ : تَمتلِئُ فيه الصّفحةُ بشَكلٍ كاملٍ، وتبْدُو وكأنّها نَثْرٌ.

وبالنظر إلى غزارةِ الممارسة النصية لمحمود درويش، فإنّنا لن نأتيَ على إيراد جميعِ القصائد التي تنتمي إلى كلّ هذه الأشكال؛ فذلك يمكن لدراسة خاصة أن تستقل به. تكفينا، هُنا، الإشارة إلى نموذجٍ عن كل شكل.

ينتمي الشّكلُ الأوّل، والمشار إليْه بوقفةِ الأبيات قبْلَ نهاية سَطْر الصّفحةِ، إلى الدّواوين الأُولى للشاعرِ، والمُحَدَّدة بديوان \العصافير تموت في الجليل (1969). ففي قصيدةِ «لا جدران للزنزانة»، يبرُزُ هذا الشكل واضِحاً للقارئ. يكتب درويش :

كعادتها،
أنقذتني من الموت زنزانتي
ومن صدأ الفكر، والاحتيال
على فكرة منهكهْ.
وجدتُ على سقفها وجه حريّتي
وبيّارة البرتقال
وأسماءَ مَنْ فقدوا أمسِ أسماءهم
على تربة المعركهْ

سأعترف الآن،
ما أجملَ الاعتراف
فلا تحزني أنت يوم الأحد
وقولي لأهل البلد :
سنرجئ حفل الزفافْ
إلى مطلع السنة القادمة[177]

أمّا الشكْلُ الثّاني، فيبرُزُ في الدواوينِ التي صَدَرَت في السّبعينياتِ والثّمانينياتِ، على الخُصوص. وهي بذلِك تمثّلُ اشتغالاً جديداً من درويش على فضاءِ الصّفحةِ حيث تبدُو هذه الأخيرة أكثَرَ امتلاءً، والبيت لا تَحُدُّه إلاّ نهايَةُ السّطر في الصّفحَة. ويُمْكن أنْ نأخذ

177. محمود درويش، \العصافير تموت في الجليل ضمن \الأعمال الأولى\1، مرجع سابق، ص. 315 - 316.

قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» مثالاً على ذلك. كتب درويش:

والصوتُ أسودُ
كنتُ أعرف أنَ برقاً ما سيأتي
كي أرى صوتاً على حجر الظلام.
والصوتُ أسودُ
كنتُ في أوج الزفافْ
الطائرات تمرُّ في عرسي
ــ كتبتُ ــ
حبيبتي فحمٌ
ــ كتبتُ ــ
وكنتُ أعرف أنَّ برقاً ما سيأتي
كي يعود المطربون إلى ملابسهم
وإنَّ الطائرات تمرُّ في يومي
أنا المتكلِّم الغائبْ[178]

يَدُلُّ هذا المقْطَعُ المثْبَتُ، هُنَا، على الفَرْق من حيْثُ بناءُ المكانِ النّصي، في تجربَةِ الشّاعر. فلِكِلاَ الشّكلينِ بناؤُهُ الخاصّ. على أنَّ الصفْحَة هي التي تحُول دونَ الخلْطِ بينَهُما.

وإذَا كانَ الشّكلانِ السّابقانِ، يتراوحان بيْن الامتِلاء والفراغِ؛ بيْن السَّوادِ والبيَاضِ، فإنّ الشَّكْلَ الثالِثَ تبدُو معَهُ الصفحة ممْتلئَةً، وكأنّها نَثْرٌ. وهُو شكْل ينْتمي إلى تَجْربةٍ خاضَها الشّاعِرُ منذ ديوان أحبك أو لا أحبك، مِنْ دونَ أن تكُونَ مُستَقَرّاً للشّكْلِ النِّهائي لقصيدَتِه. ونُقدِّم، هنا، نُموذَجاً من ديوان هي أغنية، هي أغنية. يكتب درويش :

هو البابُ، ما خلفه جنّةُ القلب. أشياؤنا ــ كُلُّ شيء لنا ــ
تتماهى. وبابٌ هو الباب، بابُ الكنايةِ، باب الحكاية. بابٌ
يهذّب أيلولَ. بابٌ يعيد الحقولَ إلى أوَّل القمحِ. لا بابَ
للبابِ لكنني أستطيع الدخول إلى خارجي عاشقاً ما أراهُ وما

178. محمود درويش، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.205.

لا أراهُ. أ في الأرض هذا الدلالُ وهذا الجمالُ ولا بابَ
للبابِ ؟ زنزانتي لا تضيء سوى داخلي.. وسلامٌ عليَّ، سلامٌ
على حائط الصوتِ. أَلَّفْتُ عشرَ قصائدَ في مدْح حريتي ههنا
أو هناك. أُحبُّ فُتاتَ السماءِ التي تتسلل من كُوَّة السجن
متراً من الضوء تسبح فيه الخيولُ، وأشياءَ أمِّي الصغيرة..
رائحةَ البُنِّ في ثوبها حين تفتح باب النهار لسرب الدجاجِ.
أحبُّ الطبيعةَ بين الخريفِ وبين الشتاءِ، وأبناءَ سجّانِنا،
والمجلاَّت فوق الرصيف البعيدِ. وأَلَّفْتُ عشرين أُغنيةً في
هجاء المكان الذي لا مكان لنا فيه. حُرّيتي : أن أكونَ كما
لا يريدون لي أن أكونَ. وحريتي : أنْ أوسِّع زنزانتي : أن
أواصل أغنيةَ البابِ: بابٌ هو البابُ : لا بابَ للبابِ لكنني
أستطيع الخروج إلى داخلي، إلخ.. إلخ..[179]

يَعودُ بنا هذَا الشّكْل الثالِثُ منْ وضعياتِ المكانِ النّصي عنْد محمود درويش، إلى عُنصُر إلغاءِ الفَصل بيْن الأجْناسِ. وعلى هذا الأساسِ تبرُز علاقة الشِّعر بالنَّثر، بصرياً، «فالبيت، في هذه الحالة، ينزع من النثر سلطته دون أن يتخلى هو عن سلطته. فصفحة نص الكتابة لا تشبه صفحة النثر، في الامتلاء والفراغ معاً، فيما هي تتملّك حرية صفحة النثر في اتباع غواية مسار سطرها». [180]

يُفضِي بِنَا تأمُّل هذا الشّكل من أشْكال المكان النصي، إلى جُملَةٍ من القَضايَا؛ بَعْضُها مرتَبِطٌ بعلاقة الشِّعر بالنَّثر، وبَعْضُها الآخَرُ منْفتحٌ على نوْعِ المُمارسة التي تَنْتَمِي إليها بعضُ نصوصِ محمود درويش، ونقصِد الكتابة. وقدْ سبق لنَا، في الفصل الأول، تَأمُّل وعْي الشّاعر بِهَذا المفْهوم ضمْن مُقاربَتِنَا لإشكالِ التّصنيفِ في بَعض أعْمالِه. وقدْ تبدّى لنَا أنّ فهْمَ الشاعر للكتابَةِ ظلّ مُلتبِساً، خُصوصاً وأنّه واجَه «الكتابة الجديدة»، كمَا أسْماهَا، بالشِّعر التّقليدي، غيْر مُوضِّحٍ لخصائِص هذه الكتابة الجديدة.[181]

179. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص. 41 - 42.

180. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.119.

181. راجع الفصل الأول.

4.3. البناء البصري للقصيدة

تَرَسَّخَ لدى محمود درويش وَعْيٌ ببناءِ القَصيدَةِ انطِلاقاً منَ التجْربةِ التي رَاكَمَها طيلَةَ أرْبعةِ عُقودٍ. لكِنَّ هذا الوَعْيَ لم يكُنْ منشَؤُه الفَرَاغُ؛ فقَدْ استَفَادَ درويش مِن قراءَاتِه للتّجارِب الشّعريةِ السّابقة عليْه، وجَعَلَها حاضِرةً في مُمارسته النّصية. كتب : «من الصعب مراقبة الانتباه، أي الانتباه لانتباهي في البناء، ربما تعلمته من النماذج الشعرية التي قرأتها، فكل منا لديه مرجع، أو ربما من الوعي الذي تبلور في التجربة والتجريب».[182]

يبرُزُ، انطِلاقاً منْ هذا التّقديم الذي افتَتَحْنا بهِ الحَديثَ عن البِناءِ البصري للقصيدَة، أنَّ الشاعِر قدْ جَرَّب أبْنِيَةً هندَسِيَةً متعددة في مَساره الشّعري. لكنَّ عمَلَنا، وتَقْيِيداً للاشتِغَال، سَيُركّزُ على نَموذَجَين في البناءِ، هُما : البناءُ الرباعيّ، والسُّونيتُ الشعري.

1.4.3. البناء الرباعي

اختبرَ محمود درويش، في عَددٍ منْ أعمالِه تَجرِبةَ البناء الرّباعي للقصيدة. وقد بَرز هذا الاهتِمام منْذُ ديوان *أوراق الزيتون* (1964)، مع قصيدتي «رباعيات» و«لوركا»، واستمرّ كذلِك في قصيدة «رباعيات» من ديوان *أرى ما أريد* (1990).

نتوقفُ بدْءاً عند قصيدة «رباعيات»، يكتب درويش :

وطني ! لم يعطني حبي لَكْ
غير أخشاب صليبي !
وطني، يا وطني، ما أجملكْ !
خذ عيوني، خذ فؤادي، خذ.. حبيبي !

في توابيت أحبَّائي أُغنّي
لأراجيح أحبَّائي الصغارْ
دَمُ جَدِّي عائدٌ لي، فانتظرني
آخِرُ الليلِ نهارْ !..[183]

تَكفِينَا هذه القَصيدَةُ، وهذانِ مقْطعانِ منْها منْ أصْلِ أحَدَ عشَرَ مقْطعاً، للإشارَة إلى حِرصِ درويش على جَعْلِ أبيَاتِ القصيدةِ مُنتظِمةً وَفْق بناءٍ رُباعِيّ مُحكَمٍ. على أنّ هذا

182. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.15.

183. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.71.

النَّوعَ من البِنَاءِ يَحُد، باسْتمرَاريةٍ، من التَّدَفُّق والتّسلْسُل في القَصيدةِ، يَكتب درويش: «هناك قصائد لا يتوفر فيها البناء المحكم، ليست مبنية بناء محكماً، وليس هناك ما يبرر بدايتها أو نهايتها، فهي مفتوحة على الفراغ، ولا تنتهي، لأن بناءها عشوائي، وليس هناك ما يبرر النهاية أو التوقف في البناء [...] بالمقابل، البناء المحكم يمنع النص من المجانية والاسترسال، المؤدي إلى الانهيار.»[184]

يُؤكِّدُ درويش أنّ القصيدة التي لا تَتَوفّرُ على بناءٍ مُحْكمٍ تظلُّ «مفتوحة على الفراغ»، وبالتّالي فإن «بناءها عشوائي». يُصبِح الشاعر، بهذا المعنى، في مُواجهةِ البناءِ، بينَما يَكُفُّ فعْلُه الشّعري عن الانْسيابيّة التي كانَت للشِّعر الحرّ في بداياتِه. القصيدة عند درويش، تَشْكيلٌ هنْدَسي مُنضَبِطٌ وصارِمٌ، لا عفْوية فيهِ. وهُو ما كَشَفَهُ حوارُ مجلة \الشعر\ء من أنَّ للبناءِ خصوصيةً لدى درويش. فشَكلُ القصيدَةِ يتطلّبُ من الشاعِر وعياً سابقاً على كتابةِ القصيدة، ووَعْياً بعْدَها. يكتب درويش :

> «الشكل يحتاج لكل هذا الوعي، ثم نسيانه كلياً، الوعي يكون كاملا عندي في مرحلتين، المرحلة الأولى قبل الكتابة، وهي عند التخطيط للعمل مسبقاً. [...] ولكن هذا لا ينتج شعراً، بل ينتج بحثا، لذلك، ننسى هذا عندما ندخل العملية الشعرية. أرجع إلى العمل الواعي عندما أنتهي من كتابة النص الشعري.»[185]

اسْتقرَّ إذن، أنَّ «الكتابة بدون وعي الشكل تصبح كتابة تداعيات»[186]، فالبِناءُ، كيْفَما كانَ شكْلُه، رباعياً أو غيرَه، خاضِعٌ لوَعْيٍ وتصورٍ خاصّ عند الشّاعر، في تفاعُلٍ مع إيقاعِ الذاتِ الكاتبةِ، وباقي الدّوال البانية للقصيدة.

وإذا كان درويش قد كَتب قصائدَ شعريةً عديدةً، مُعتمداً فيها على البناء الرّباعِي، فإنَّه ما لَبِث يرى أنّ هذا النّوعَ من البِناءِ ليسَ مُعقَّداً، خصوصاً وأنّ عدداً من الشُّعراء قد اختبَروا البناءَ نفسَهُ وكتبُوا فيهِ قصائدَ، يكتب : «إن بناء الموشح أو بناء الرباعية، على سبيل المثال، أصبح معروفاً وسهلاً ومطروقاً، هناك أشكال جاهزة، والصعوبة تكمن في البناء الدرامي».[187] وتعُودُ بنَا هذه المُلاحظةُ الأخيرةُ، عنْ صُعوبة البِناء الدرامي، إلى حضُور السَّرد في الشِّعر، وهوَ ما كنّا قدْ أثرنَاهُ في المحور السّابق.

184. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.27.

185. نفسه، ص.33.

186. نفسُه، الصفحة نفسها.

187. المرجع السابق، ص.15.

تَنْشَبِكُ القضايا التي تفْتَحُنا عليْها أعمالُ درويش، كَمَا تَتَعَالَقُ المفاهيم والتّصوراتُ النظريّةُ المُؤطِّرة لاشْتغالِ الشّاعر في مُمارسته النّصية. على أنّ فصْلنا بينَها، ليْس إلاّ إجراء منهجِياً نرُومُ من خلالِه ضبْط مجالِ الاشتِغال.

2.4.3. السوناتة الموسيقية

اخْتبَرَ محمود درويش، في ديوان سرير الغريبة السوناتة بمعناها الموسيقي، حيْثُ ضمَّ هذا الديوان سِتَّ سوناتات. تَلِي كل سوناتة من السوناتات الخمسة الأولى ثلاث قصَائِدَ. أما السوناتة السادسِةُ فتعقُبُها سبْعُ قصائد. على أنّ مجموعَ هذه القصائِد ينْتَظِمُ في عالمٍ يبْحَثُ عن الحُب، ويتأمَّلُ أبعادَه، ويُشكِّل أفاقَه الكُبرى. وقد عاد الشّاعر إلى نَصّ كاما سوطرا الذي يعودُ إلى تاريخِ الهنْد، وجعَلَه كنَص غائبٍ يقيمُ معَه حواراً. يكتب درويش : «إن كاما سوطرا من أهم نصوص الحب الإيروسية في التاريخ، هو كتاب يعلّم الحب، فرأيت أن للحوار معه مكاناً في كتابي، ولكن الأمر لا يتعدى ذلك، ولا يتحمل تأويلات أوسع، لأن هذا النص مرجع حب وجد له صفحة عندي».[188]

تُعرّفُ ميشيل أكيين Michèle Aquien[189]، السوناتة بأنها شكْلٌ ثابِتٌ مكوّن من مقطَعيْن من أربَعةِ أبيَاتٍ، ومقْطعيْنِ إضافِيَيْن من بيتَيْن، كَمَا تُمَيِّزُ بيْن نوعيْن في السوناتة : الإيطالية والفرنسية، تكتب :

> «هناك نوعان من السوناتة، فإلى جانب السوناتة الإيطالية، هناك السوناتة الفرنسية، التي تتميز بتتابع مقطعين من أربعة أبيات وقافيتين مختلفتين، يعقبهما مقطعان من ثلاثة أبيات، مختلفة، أيضا، من حيث الروي. على أن السوناتة، وعبر امتداد التاريخ، قد عرفت، باستمرار، تغيرات وتحولات عديدة.»[190]

يتقدّمُ السونيت الشعري، كبناءٍ لقصيدَةٍ تتكَوّنُ مِن أربَعةَ عشَرَ بيْتاً، تتَأسّسُ على أربَعَةِ مقاطِعَ، يتكَوّن كلُّ مقطَعٍ من المقَاطِعِ الثّلاثةِ الأُولى من أربعةِ أبيَاتٍ، ويتكَوّن المقطَعُ الأخيرُ من بَيْتَيْن. من جهةٍ أخرى، تَنْتَظِمُ القوافي في المقاطع الثلاثة الأولى،

188. نفسه، ص. 38.

189. ميشيل أكيين Michèle Aquien أستاذة الأسلوبية في اللغة الفرنسية، وكذلك الشعرية في القرنين التاسع عشر والعشرين. ومهتمة أيضا بالدراسات الأدبية والتحليل النفسي. لها عدة إصدارات، من بينها :
نظم الشعر، 2009.
السفح الآخر للغة، 1997.
تجديد الأشكال الشعرية في القرن التاسع عشر، 1997.

190. M. Aquien, *La versification appliquée aux textes*, Colin, Paris, 2e édition, 1990, p.115.

بحيْثُ تكونُ قافيةُ البيْتِ الأوّل هِيَ نفْسُها قافية البيْتِ الثالثِ، وقافيةُ البيت الثانِي هي نفسُها قافية البيْتِ الرابعِ، في كلّ مقطَع على حِدةٍ، بحيْثُ لا تَتكرّرُ في المقْطعيْن التالِيَيْن. أمّا المقْطَعُ الأخيرُ، المُكَوّن من بيْتَيْن، فيَنتهِيان بقافِيةٍ ثُنائيةٍ. وبذلك يَكونُ نظامُ القوافي فِي السونيت الشعري علَى هذا النحو الآتي :

(أ ب أ ب – ج د ج د – ه و ه و – ز ز).

يُفيدُ تأمّلُ القصائِد الواردة في سرير الغريبة والمُسمّاة بـ سوناتا 1، 2، 3، 4، 5، 6، أنها لا تنْضَبِطُ لنظام مُعيّن. فإذا كانَتْ جميعُها تتألّفُ من أرْبَعَة عشَرَ بيْتاً، ومن أربعةِ مقاطِعَ، فإنّها تخْتلِفُ من حيْثُ انتظامُ القوافي. لنأخذْ قصيدة «سوناتا III» :

أُحبُّ من الليلِ أَوَّلَهُ، عندما تأتيان معا
يداً بيد، ورويداً رويداً تَضُمّانِني مَقْطَعاً مقطعا
تطيران بي، فوق . يا صاحبيَّ أقيما ولا تُسْرِعا
وناما على جانبيَّ كمثل جناحيْ سُنُونُوّة مُتْعَبَهْ

حريرُكما ساخِنٌ. وعلى الناي أن يتأنّى قليلا
ويصقُلَ سُوناتَةً، عندما تقعان عليَّ غموضاً جميلا
كمعنى أُهْبَةِ العُرْيِ، لا يستطيعُ الوصولا
ولا الانتظارَ الطويلَ أمامَ الكلام ، فيختارني عَتَبَهْ

أُحبُّ من الشعر عَفْوِيَّةَ النثر والصورةَ الخافيةْ
بلا قَمَرٍ للبلاغةِ : حين تسيرين حافيةً تترُكُ القافية
جِماعَ الكلام، وينكسِرُ الوَزْنُ في ذروة التجربةْ

قليلٌ من الليل قربك يكفي لأخرج من بابلي
إلى جوهري – آخري . لا حديقةَ لي داخلي
وكُلُّكِ أنتِ. وما فاض منك ((أنا)) الحُرَّةُ الطيِّبةْ[191]

191. محمود درويش، سرير الغريبة، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 2009، ص. 44 - 45.

تنتظم القوافي في مقاطع هذه السوناتة على الشكل الآتي :

أ، أ، أ، ب/ ج، ج، ج، ب،/ د، د، ب، هـ، هـ ب. وهُو ما يعْني أنّ درويش قد تَصَرَّفَ في توزيعِ قوافِي هذه القَصيدة- السوناتة، كما يُشيرُ هذا الانتِظامُ، والبناءُ المُنْضَبِط إلى أنّ عملِيّة البناءِ في القصيدة تخْضَعُ لوَعْي مُسْبقٍ، لدى الشاعر، يُؤطِّر اشتِغالَه.

أمّا باقي القصائد- السونيت المُوْجودة في الديوان فتَتَوزّع إلى الأشْكال الآتية :

سوناتا I :

أ، ب، ب، ج،/ ج، د، د، ج/ ج، هـ د/ و، ز، ج.

سوناتا II :

أ، ب، ج، ب/ د،هـ ج، ب/ و، ز، ج، ب/ ج، ب.

سوناتا IV :

أ، ب، ب، أ/ ج، د، د، ج/ هـ و، و/ ز، و، و.

سوناتا V:

أ، ب، أ، ب/ ج، د، ج، د/ هـ، هـ و، و/ أ، أ.

سوناتا VI:

أ، ب، أ، ب/ ج، ج، د، ب/ هـ، هـ و، ب/ ب، ب.

يتَبَدّى، انطلاقاً من هذه التقْسيماتِ الخاصّة بنظام القافية في السوناتات السّتة، أنّ الشاعر يُنوِّعُ في اعتماد القافية، منْ مقطعٍ إلى آخَرَ، ومنْ سوناتَةٍ إلى أُخرى. ويَرى جان كوهن «أن صعوبة القافية تصبح مضاعفة مع السوناتة لأنها تفرض نظاماً مزدوجاً للقوافي الرباعية.»[192]

هُناك إذنْ وعيٌ بمسألةِ البناءِ في القصيدة. هذا البِناءُ الذي لا يَتِمّ إلا في الإيقاع، وعبْر عناصِرهِ. وقدْ تأسّسَ هذا الوَعْيُ بالبناءِ عنْد درويش، كما تقَدَّمَ معَنَا، على قراءَاتِه المُتعدِّدَة، وعَلَى تجرِيبِه لنَماذِج جديدةٍ ضِمْن تجرِبتهِ في المُمارسَة النّصيةِ. وبالنسبَة للسوناتات الوارِدَة في ديوان سرير الغريبة، فتَصْريحُ الشاعر، يكْشِفُ عن مَدى وعيِه بطبيعَة البناء الذي أطّرها. يكتب درويش :

«إنها سوناتا، بالمعنى الموسيقي، ولكنها مكتوبة على طريقة «السونيت» الشعرية ذات الأصل الإيطالي المؤلفة من 41 سطراً، وتوزيعها 4 - 4 - 3 - 3، بشرط ألا يزيد العدد على ذلك، توجد قافيتان تتحاوران، وقد تقيدت بهذه الشروط

192. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص.81.

الصارمة مع إجراء تعديل في توزيع الأسطر، أحياناً، إلى 4 - 4 - 4 - 2.»[193]

4. مفهوم الصورة الشعرية

يَنْبَني مفهومُ الصُّورة الشِّعرية على رُؤيَة الشاعِر للعَالَم الموْضُوعي، ودَوْرِ الخَيال في الإبْداعِ. ويَسْتَنِدُ مفهومُ الصُّورة إلى منظور فَلْسَفي؛ بحَيْثُ تعمَلُ هذه الأخيرةُ على تشْكيلِ عناصِرِ الوَعْي الإنساني، انطلاقاً من الإدْراكِ والتخيّلِ، «لأن الجدة الأساسية للصورة الشعرية تكمن في مشكلة الإبداع المرتبط بالمتحدث (الشاعر). بهذه الإبداعية، يحدث أن يكون هذا الوعي الخلاق، على نحو بسيط ومجرد، أصلا.»[194]

وتُفيدُ إعادَةُ قراءةُ المتن الشِّعري لمحمود درويش، منْ زاويةِ الصُّورة الشِّعرية، أنّ الشاعِرَ قدْ بَنَى تصَوُّرَهُ عنْها انطلاقاً مِنَ التَّشكيلِ بيْنَ عناصِرَ خياليةً لها الرّمْزُ والأُسْطورَةُ، مُفيداً من الإمْكاناتِ التي يُقدّمُها التَّشْبيهُ والمَجازُ والاستِعارَة، كأدواتٍ إجرائيةٍ تُساهِمُ في بناء الصُّورِ الشِّعرية. وسَيَتَرَكَّز عملُنا، في هذا المحْور، على استِخلاصِ مفهوم الصّورة عنْد الشّاعر، انطلاقاً من قصيدتِه، ثُمَّ فتحِها علَى تصْريحاتِه المُباشَرَة في الحواراتِ الصحفيّة، وربْطها بالقَضايَا النّظرية المُثارَةِ عنْ الصُّورة الشّعرية.

لمْ ينْفِ محمود درويش أهمّيَة الصّورة في بِناءِ النص الشِّعري. ذلك تصَورُهُ الذي صدرَ عنْه في أنّ «الشعر أساسا بناء، بناء العلاقات بين عناصر القصيدة بحيث لا تكون هناك حالة من المجانية لا بالصورة ولا بالاستعارات ولا حتى بالإيقاع.»[195] وتقرِّبُنا نصوصُ الشّاعر إلى استِخلاصِ بعضِ عناصِر الصُّورة لديْه، يكتُبُ في قصيدة «قل ما تشاء» :

قُلْ ما تشاءُ. ضَعِ النقاطَ على الحروفِ.
ضَعِ الحروفَ مع الحروف لتُولَدَ الكلماتُ،
غامضةً وواضحةً، ويبتدئَ الكلامُ.
ضَعِ الكلامَ على المجاز. ضَعِ المجازَ على
الخيَالِ. ضَعِ الخيالَ على تَلفّته البعيد.
ضَعِ البعيدَ على البعيد... سَيُولَدُ الإيقاعُ

193. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.31.

194 .Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Quadrige, Paris, 3 éditions, 2004, p.8.

195. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.15.

عند تَشَابُكِ الصُّوَرِ الغريبةِ من لقاء
الواقعيِّ مع الخياليِّ المُشَاكسِ/
هل كَتَبْتَ قصيدةً ؟
كلا ![196]

يُمكِنُ أن نَعُدَّ هذه القصيدَة بمثابة «برنامج شعري» مُتكامِلٍ، بِهِ يهْتدي درويش في بناءِ نصّه الشّعري. والبرنامَجُ الشِّعري، الذي تكْشِف عنْه هذه القصِيدةُ، مُكثّفٌ إلى درَجة كبيرة، لأنّ درويش تناوَل فيه :

1 - الوضوح والغموض في الشعر.
2 - بناء المجاز على الخيال البعيد.
3 - توليد الإيقاع من تفاعل الواقعي مع الخيالي.

تُلِحُّ هذه القصيدة على عَدِّ الشِّعر مُؤسَّساً على المَجازِ، الذي يقُوم، بِدورِه، على المزْجِ بين الخَيالي والوَاقِعي. إنَّ الخَيالَ، كعُنصُرٍ مُؤسِّسٍ للصُّورة الشعرية يَستَمِّدُ قوّتَهُ من كوْنِهِ قادِراً على فَتْحِ المُمارسَةِ النَّصيةِ على آفاقٍ جديدَةٍ، تمْنحُ للذّاتِ الكاتِبَة سُلطتَها في بناءِ النَّص الشِّعري، يكتُب غاستون باشلار : «نقترح عدّ الخيال كقوة عظمى من قوى الطبيعة الإنسانية]...[إن الخيال، في حركاته الحية، يفصلنا عن الماضي والواقع في آن. إنه يفتح على المستقبل».[197]

يَقومُ الخيالُ بالتقاطِ عناصِرَ من الواقِعِ الماديّ المحْسوس، ويُعيدُ تركِيبَها، منْ جديدٍ، ليَبْنِيَ صورةً مُغايِرةً للعالم؛ هي صورَةُ العالَمِ الشِّعري الخاصّ بالشّاعِرِ، بما هُوَ امتزاجٌ بيْن عناصِرَ شُعوريةٍ ونفْسِيةٍ.

بعْدَ هذا التّقدِيم، الذي افْتَتَحْنَا بِهِ مُقاربَة مفْهُوم الصُّورة، نَنْتَقِلُ إلى استخْلاصِ تصَوّر محمود درويش عنْ هذا المفهوم، وذلك انطلاقاً من نصِّه الشِّعريّ. وقدْ تبدّى لنَا، انطِلاقاً من قراءَتنَا لأعْماله، أن الصُّورةَ تتوزَّع عنْدهُ إلى ثلاثة أشكال :

- الصورة كتعبير عن الواقع.
- الصورة والتشكيل.
- الصورة لذاتها.

196. محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، مرجع سابق، ص.95.

197. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*. op. cit. p.25.

يُفيدُ هذا التوزيع، أن الشكلَ الأوّل يرتبطِ بالواقِع، بينما ينبني الشكلُ الثاني على انْفِتاحِه على الرّسم، وفيه يصْطَدِمُ الشاعر معَ الفراغ الّذي يُبْصِره في عالَمِه، فيُشَكّل، انطلاقاً منه، صورَتَه الخاصّة. وبذلِكَ، يُعَدُّ الواقِعُ وامتلاؤُهُ أو فَراغُه هو المميِّز بيْنَ أشكالِ الصور الشعرية عند درويش. أمّا الشّكلُ الثّالِثُ، فهُوَ الذي تُعبِّرُ فيهِ الصّورةُ عن ذاتِها، بَعيداً عن المَجازِ والاستِعَارةِ.

1.4. الصورة كتعبير عن الواقع

لَيْسَ خفِيّاً ما عاشَهُ، وما زالَ يعِيشُه، الشّعب الفلسطيني من تَتَالِي الحُروب، وتصاعُدِ الأحداث، بما يجْعلُ من الواقع الفلسطيني مَشْهداً لا يُشبِهُ إلاّ نفسَهُ. وقد عبَّر عن ذلك درويش، نفسُه، حين كتب :

«لم تتوحد الوحوش على جسد كما توحدت على الجسد الفلسطيني، لم يمر عام واحد في تاريخ الشعب الفلسطيني دون مذبحة، خذوا هذه العناوين البارزة، عناوين فقط في رواية ضخمة لم تكتمل فصولها، لتروا بعض أختام الموت على الجسد المعجزة : دير ياسين، كفر قاسم، قبية، تل الزعتر، بيروت، صبرا، وشاتيلا»[198].

لقدْ سَعى درويش، في بعْضِ قصائِدِه، إلى جعْل الصُّورة الشعرية مُطابِقةً للواقِع، وهي مُطابَقةٌ تستَمِدُّ إيحائِيَّتها منْ غِنَى الواقِع وحركيّتِه، وتفاعُلِ الثّنائياتِ الضّدية كـ : الوطن والمنفى، والثورة والانكسار، والصمود والهزيمة (الاضطهاد)، والضحية والجلاد. يكتب درويش في قصيدة «عن إنسان» :

وضعوا على فمه السلاسلْ
ربطوا يديه بصخرة الموتى،
وقالوا : أنت قاتلْ !

أخذوا طعامَهُ والملابسَ، والبيارقْ
ورموه في زنزانة الموتى،
وقالوا : أنت سارقْ !

198. محمود درويش، في وصف حالتنا، دار الكلمة، بيروت، الطبعة العاشرة، 1987، ص. 159 - 160.

طردوه من كل المرافئْ
أخذوا حبيبته الصغيرة،
ثم قالوا : أنت لاجئْ ![199]

يتكَون هذا المقْطَعُ من ثلاثِ صُورٍ هي : أولاً صُورةُ الإنسَانِ المُضطَهد وقَدْ وُضعَتِ السّلاسلُ على فَمِه، وثانياً صورتُهُ وقد شُدَّ إلى صخرة الموتى، وثالثاً صورتُه مُودَعاً في زنزانة، ورمزٍ هو «فلسطين» ممُثَلَةً في عبارة : «حبيبته الصغيرة». على أنّها جميعها، صُوراً ورمزاً، تبدو ساكِنةً وثابِتةً، وتَحدُثُ في الزّمن الماضِي، وتكْشِفُ عن حدثٍ واحد هو الاضْطِهادُ. وينْقُل لنَا الشّاعرُ، هنا، ظَاهرَ الحَدثِ، مُكتفِياً بالإشارة إليْه دونَ النَّفاذِ إلى داخِلِ التناقُضِ الذي يَتَحَدَّدُ في موقِف الضَّحية.

إنَّهُ مقطعٌ تصويرِيّ واحدٌ، تنْضبِطُ مفرداتُه لدلالاتِه المُعجمية، كَما أنّ بنْيَتَها التّركيبيّة، لاَ تتجَاوزُ المعْنى الأوّل. وإذا كانَتِ الصُّورةُ تأسِيساً على الخَيال، فإنّ درويش، في هذا المقطع، يحُدُّ من وجُودِه، ويُراهن على حضورِهِ الواعِي، وملاحظَتِه البصريةِ، ممّا جعَل الصّورة تثْبيتاً فوتُوغرافياً لواقع القهْر والاضْطِهاد.

وفي قصيدةٍ أخرى، تنْتمي إلى تجْربةٍ مختلِفة من مَسيرِ الشاعر، تنْتقِلُ الصّورة من تعبِيرهَا المُباشر عن الواقِع، إلى الإيحَاءِ والإشارة إليْه، سعْياً إلى إحْداثِ الأثَر، أكثرَ مِمّا تهْدفُ إلى التّعبيرِ عن معْنى مَا، إذ إنّ «كل أثر يحدث لها فهو معنى، وتكون مطابقة الواقع هنا مطابقة نفسية وفكرية حاضنة لانفعال وحاملة لفكرة»[200].

يكتب درويش في قصيدة : «يوميات جرح فلسطيني» :

رايتي سوداءُ،
والميناء تابوتٌ
وظهري قنطره
يا خريف العالم المنهار فينا
يا ربيع العالم المولود فينا
زهرتي حمراءُ،
والميناء مفتوح،

199. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص.20.

200. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، الطبعة الأولى، 1985، ص. 107.

وقلبي شجرةْ ![201]

تتآلفُ هذه الصّورةُ منْ عناصِر متَباعدة، يعْملُ حرْفُ العطْف على الرّبط بينَها. والمَلاحظُ أن هناك توتّراً بيْن كل العناصِر المُؤلفة للصُّورة، ومنْ هذا التوتّرِ ينْبني المعْنى الذي يَتأسَّسُ على جُملتي النِّداء (يا خريف/ يا ربيع) اللَّتين تُشيرانِ إلى انْبعاثِ حياةٍ جديدةٍ من دماءِ المشْهد الواقِعي. وبذلكَ فهذِه الصّورة تمثّل، في الأبيات 1، 2 و3 الواقِعَ المأساوي الذي يَعيشُه الفِلسطينيّون، وتُمثِّل الأبيات 6، 7 و8 خروجَ الحياةِ من الموْت، بينَما تنْهَضُ جملتا النداء على الوصْل بيْن المعنَيين المُشَكِّلين للصّورة.

يكونُ مثالُنا الأخيرُ عن الشّكل الأول من أشكالِ الصّورة، منْ قصيدة «طوبى لشيء لم يصل !» من ديوان محاولة رقم 7. يكتب درويش :

دَمُهم أمامي
يسكن المدنَ التي اقتربتْ
كأنَّ جراحهم سفنُ الرجوعِ
ووحدهم لا يرجعون...
دَمُهم أمامي..
لا أراهُ
كأنه وطني
أمامي... لا أراهُ
كأنه طُرُقاتُ يافا ـــ
لا أراهُ
كأنه قرميدُ حيفا ـــ
لا أراه
كأنَّ كُلَّ نوافذ الوطن اختفتْ في اللحمِ
وحدَهمْ يرون[202]

يعْتمِدُ محمود درويش في بناءِ صورتِه الشّعرية، التي تعبر عن الواقع، على التَّشْبيه، بِما هُوَ ملْمَحٌ ينْبَني على عُنصرَيْن ثابِتَيْن، هُما : المُشبَّه والمشبَّهُ به. إن الصورَة، بناءً على هذا التّصوُّرِ مُندَمِجَةٌ في حسِّية الواقِع التي تَرُوم استِنطاقَ المأسَاةِ الفلسطِينيّة. لاَ تقُوم

201. محمود درويش، حبيبتي تنهض من نومها ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص.363.

202. محمود درويش، محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.158.

أداةُ التّشبيهِ «كأن»، التي يتأسّسُ عليها التّشبيه، بمُقارنة حقيقتيْنِ مختلفتَيْن، ولاَ تَحُدُّ من ذلك التوتُّر القائم بين طرفيْ التّشبيه، فطرفَا التشبيه يُحافِظ كلٌّ منهُما على خُصوصيّته. إنَّ أداة التّشبيه، هُنا، تعْمَلُ على كسْر الامتِلاءِ الدّلالي للمُشَبّه، وفتْحِه على احتمالاتٍ دلاليةٍ أُخرى. لا يَصِلُ المشبَّه إلى مرتَبَة المشبَّه بِه، وكذلك لا يُمكِنُه أن يعود نفْسَه. لقد خَرجَ من التَّحْدِيد إلى الاحتِمال، ومِن الواقِع إلى الإيحاء.

2.4. الصورة والتشكيل

يُشيرُ عنوانُ «الصورة والتشكيل»، الذي اختَرْناهُ وسْماً لهذا الشَّكْلِ من أشْكالِ الصّورة عند درويشٍ، إلى العلاقة بين الفُنون، حيْث «الفنون جميعها محاكاة وأن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم [...] وبعضها الآخر يحاكي بالصوت»[203]. وتَنْبَني خُصوصِية الصّورةِ في القصيدة، عنْدَ درويش، على اللّغة أساساً، وهي وجْهُ الاختلافِ مع الرّسْم. ولدرويش علاقةٌ قديمةٌ بالرّسمِ، تمْتدُّ إلى المراحِلِ الأولَى من طُفولَتِه التي يحْكِي عنها فيقول :

> «كنت موهوباً أتنذ في الرسم. ربما كنت في ظروف وملابسات أخرى أتطور كرسام لا كشاعر. وقد تضحك عندما تعرف لماذا توقفت عن الرسم. السبب في منتهى البساطة : لم يملك والدي قدراً من المال يتيح له إمكانية أن يشتري ما أحتاجه من أدوات الرسم [...] وعندها حاولت التعويض عن الرسم بكتابة الشعر»[204].

وصُدورُ محمود درويش عنْ هذا الوَعْي سنة 1970، يكْشِفُ ارتباطَه الوثيقَ بفنِّ الرَّسْم. وقدْ أغنَتْ بعضُ تقنياتِ الرَّسم الصورة في القصيدةِ عبْر ثلاثةِ مستوياتٍ. في المسْتوى الأول يُهيمِن التَّشكيلي على الإيقاعِيّ، وفي المستوى الثّاني يتسَاوى الحُضورُ بينَهُما، أمّا المُستوى الثالث فالإيقاع لاَ يتحقَّقُ إلا بالتّشكِيل.

يكتب درويش في مقطع من قصيدة «مزامير» :

نرسم القدسَ :
إله يتعرَّى فوق خطٍّ داكن الخضرة. أشباه عصافير تهاجرْ
وصليب واقف في الشارع الخلفيّ. شيء يشبه البرقوق

203. أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص. 4.

204. محمود درويش، «لهم الليل والنهار لي» في مجلة الأدب، العدد 4، بيروت، 1970، ص. 5 - 6.

والدهشة من خلف القناطرْ[205]

تحتفي هذه القصيدةُ بجميعِ عناصِر الفنّ التشكيليّ من أبعادٍ وألوانٍ، فتتَقَدّمُ في شكْل لوحَة فنّية، هي صورةٌ- لوحةٌ. وهي كذلِكَ تترَاوَحُ بين الغُموضِ والوُضوحِ، بحَسَب ما يُؤدّيه كلّ عنصُرٍ من العناصِرِ المُشارِ إليهَا، في علاقتِه بباقي العناصِر؛ بدْءاً باللّونِ الأخضرِ الدّاكِنِ، ووُقوفاً على العَصافيرِ التي تلُوحُ في أفُقِ الصّورة بيْن الحُضورِ والغِيابِ، وانتِهاءً بالشارعِ والقناطِرِ اللّذينِ يشيرانِ إلى الفَضاء.

وإذا كانَتْ عناصرُ الصورة- اللوحة، المشارُ إليهَا في المقطع السَّابق، منْتَظِمَةً، فهناكَ صُوَر أخرى تتأسّس على الفوْضَى، وعلى هدْمِ العلاقةِ بيْن العناصرِ، لتَبْنِيَ أُفُقَها التّشكيلي. يكتب درويش في قصيدة «حالات وفواصل»، من المقطع السّادس منها، المعنون بـ : الصهيل الأخير :

في دروبي الضيِّقهْ
ساحةٌ خاليةٌ،
نسرٌ مريضٌ،
وردة محترقهْ[206]

لا تدل العناصِر المؤلّفة للصّورة، في هذا المقطع، إلاّ على نفْسِها. وهي بذلِك مفرْغَةٌ من الدلالة، لأنّ انفِتاحَ الدّروبِ الضيّقةِ على السّاحة يُحيلُ على الفَراغِ، وليْسَ الامتِلاء، كما أنّ «النسر المريض» لنْ يَقْوى على التَّحليقِ، ولا «الوردة المحترقة» قادِرةٌ على احتِواءِ معانِيها المُرتبِطةِ بالجَمال. إنّها صورةٌ قائِمةٌ على عَبَثٍ تشكِيليّ، يكْشِف عنْ عبَثِيّة الواقِع.

3.4. الصورة لذاتها

نقِفُ في المَحطّة الأخيرَة، ضِمْنَ اشتِغالِنا على مفْهوم الصّورة في أعْمال محمود درويش، على الصّورة في ذاتِها؛ أيْ الصورة التي توضَعُ للدلاَلة علَى نفْسِها، وليْسَ على شَيءٍ آخرَ. فَقَدْ وظّفَ الشّاعِر، العديدَ من الرّموزِ في قَصائِده، كالمَرأةِ والزّيتُونَةِ والبُرتُقالَةِ، وغيرِها، وكلّها تترَاوحُ بين المَعاني التي يَمنَحُها لها المُعجَم، والمعاني التي التَصَقَتْ بها بِفَضْل السّياق الشّعري. ولِكَيْ يكونَ تحلِيلُنا أدَقّ، نتَوَقّف عنْدَ صورةِ المرأة في مُتخيّل الشاعِر، بيْن الرّمزِ والحَقيقَة.

205. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى2، مرجع سابق، ص.45.

206. محمود درويش، أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.329.

ويحتلّ حضورُ المرأةِ، بِحُكْمِ تكْرَارِها في أشعار درويش، المِحوَرَ الدّلالي الثالِث بعْد الأرض، والنّبات والشّجر. وهُو ما يَعْكِس اشتغالَ الشاعِرِ على هذا المُكوّن، وبناءَ صورتِه الشّعرية على أسَاسِه. ويمْكِنُ أن نُميّز، في المرأة، بيْنَ ما يُشيرُ إلى الأرْض والوَطن، وبيْن ما يَدُلّ على المرأة كأُمٍّ وحبِيبَةٍ.

بدْءاً، لا بُدَّ من التّنبِيه على اللَّبْس الذي يُمكنُ أنْ يحْصُل للقارِئ، في تجربة حبِّ الوطنِ؛ إذْ يصْعُبُ التَّمييزُ بين الحبِيبَة والوَطنِ. إنّ القصيدةَ، تتَوَجَّهُ، في الظاهر، نحْو المرأةِ، فيما هِي تُضمِرُ، داخلِياً، الوَطنَ. ولنا في عَناوين بعْض الدّواوين ما يُشيرُ إلى ذلك : حبيبتي تنهض من نومها، أحبك أو لا أحبك، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق. وتَسْتحِيلُ الحَبِيبَةُ في مُجمَل قصائِدِ هذه الدّواوين وَطناً؛ إذْ إنَّ فلسطين هي الأمُّ والحَبيبَة.

لقدْ عمّق محمود درويش من التّمازُجِ بيْن المرأةِ والوطنِ، إلى درَجةِ التّماهي بينَها، يكتُب في قصيدة : « موال» من ديوان آخر الليل :

«الأرض، أم أنت عنــدي أم أنتـما تــوأمـان
من مدَّ للشـمس زنـدي ؟ الأرض، أم مقلتـان
سيان سيان ... عندي»[207]

وفي قصيدةٍ أخرى من ديوانِ عاشق من فلسطين، يرسُمُ الشاعِر صورةَ لملامِحِ الوطنِ، في شِعْرِهِ، كما لوْ يَرْسُم ملامِحَ الحَبِيبَة، دونَ أن نَستطِيعَ تلَمُّس الفُروق بينهما، أو أنْ نعرِف متَى يشيرُ إلى المَرأةِ ومتى يشيرُ إلى فلِسطين، يكتب :

فلسطينيةَ العينين والوشمِ
فلسطينية الاسمِ
فلسطينية الأحلام والهمِّ
فلسطينية المنديل والقدمَين والجسمِ
فلسطينية الكلمات والصمتِ
فلسطينية الصوت
فلسطينية الميلاد والموتِ
حملتُكِ في دفاتريَ القديمةِ
نارَ أشعاري

207. محمود درويش، آخر الليل ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.193.

حملتُك زادَ أسفاري
وباسمك، صحتُ في الوديانْ :
خيول الروم ! ... أعرفها
وإن يتبدَّل الميدان ![208]

تَقوم تجربةُ درويش، إذن، على ثُنائية الأرض/ المرأة وتقديسِهما بما هُما، مصْدَرانِ للحياةِ. فإذا كانتْ للأرضِ قداستُها عند الشاعرِ، وهيَ مُستباحةٌ في الواقِع، فإنَّ وسيلتَهُ في مقاومةِ هذا الاضْطهادِ تتجلّى في مستوى اللّغة؛ عندَما يمزِجُ بيْن الأرض والمرْأةِ. فتُصبحُ المرأةُ قِناعاً يُفرِغ من خلالِه الشّاعر كل مشاعِرِ الاشتياقِ والحُبّ تُجاهَ وطنِه. يكتب :

آه يا جرحي المكابر
وطني ليس حقيبه
وأنا لست مسافر
إنني العاشق، والأرض حبيبهْ ![209]

مِنْ جهَةٍ أخْرى، تتَقَدّمُ المرأةُ، في مجموعةٍ من أعمال درويش، كأمٍّ وأخْتٍ وحبيبَةٍ. وسَنُوردُ نماذِجَ من قصائِدَ يكُونُ المقْصودُ فيها هُو صورة المرأةِ لذاتِها، ولَيْسَ لغيْرِهَا. وستكونُ البدايَةُ مع المرْأةِ الأمّ، حيْث تبرُزُ علاقةُ درويش بها، في شِعرِهِ، أكثَرَ من علاقَتِه بأبِيهِ وإخوتِه وأخوَاتِه. وتَرتبِطُ صورةُ المرأةِ الأمّ في شعْرِ درويش بالواقِع والحقِيقةِ. وبذَلِكَ فهي تَبْتَعِدُ عن الخيَال الشّعري، فيما هي تَقْتَرِبُ منَ الحيَاتِيّ اليوميّ. يكتب درويش في قصيدة «تعاليم حورية» من ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً:

أُمّي تَعُدُّ أصابعي العشرينَ عن بُعدٍ.
تُمَشِّطُني بخُصْلَةِ شعرها الذَّهَبيّ. تبحثُ
في ثيابي الداخليّة عن نساءٍ أجنبيَّاتٍ،
وَتَرْفُو جَوْربي المقطوعَ. لم أكبرْ على يَدِها
كما شئنا : أنا وَهِيَ، افترقنا عند مُنْحَدرٍ[210]

208. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص. 92 - 93.

209. المرجع السابق، ص.361.

210. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، مرجع سابق، ص.78.

وتُمثّل أمّ درويش، في قصيدة أخرى، جميعَ الأمهات الفلسطينيات، فهي تلْكَ الأمُّ التي قَضَت حياتَها في انتِظارِ عودة أبنائِها من المَنافي والسّجون، يكتُب درويش في قصيدة «انتظار العائدين» :

ماذا طبخت لنا ؟ فإنّا عائدون.
نهبوا خوابي الزيت، يا أُمي، وأكياس الطحين
هاتي بقول الحقل ! هاتي العشب !
إنا عائدون ![211]

أمّا المرأةُ الحبيبةُ، فيمكنُنا أنْ نقارِبَ صورَتها، في أعمال درويش، انطلاقاً منْ حديثِ الشّاعر عن فتاةٍ تدْعى «ريتا». وقد وَردَ ذِكرُ هذه الفتاةِ في كثيرٍ من دواوين الشاعر، كـ : آخر الليل، والعصافير تموت في الجليل، وحبيبتي تنهض من نومها، وأحبك أو لا أحبك، وأعراس، وأحد عشر كوكبا.

وتكْشِفُ القصائدُ التي تحْضُرُ فيهَا ريتا عنْ عاطِفةِ الحُبّ المرتبِط بالمَرأةِ الحبيبَة، وهي عاطِفةٌ مشْدودَةٌ إلى الألَمِ، مُؤَطّرَةٌ بقَساوَةِ الاحتلال وظُلْمِ المُستعمِر. وفي قصِيدةِ «شتاء ريتا الطويل» من ديوانَ أحد عشر كوكبا إشارَةٌ إلى هذه الفَتاةِ التي تَعَلّقَ بها الشاعر، يكتب درويش :

ريتا تُرَتّبُ لَيْلَ غُرْفَتِنا : قليل
هذا النّبيذُ،
وهذه الأزْهارُ أكْبَرُ من سَريري
فافْتَحْ لَهَا الشُّبّاكَ كَي يَتَعطّرَ اللّيْلُ الجَمِيلُ
ضَعْ، ههُنا، قَمَراً على الكُرْسِيِّ. ضَعْ
فَوْقَ البُحَيْرَةِ حَوْلَ مِنْديلي ليَرْتَفِعَ النّخيلُ
أعْلى وأعْلى،[212]

وفي سرير الغريبة يحتَفِي درويش بالمرأة الحبيبةِ، انطلاقاً من تخْصيصِ قصائِد هذه المجموعة الشِّعرية لموضُوعِ الحُبّ. وقدْ قدَّم هذا الديوانُ منظُوراً مُغايِراً للحبّ، بعيداً عن تقاليدِ الغزَل العَرَبيّ. فيهِ يحاوِرُ درويش تراثَ الحُبّ الإيروسي العربيّ والهِنْدِيّ.

211. محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.122.

212. محمود درويش، أحد عشر كوكباً، ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص.333.

ولنا في قصيدةِ «درس من كاما سوطرا»، ما يكْشِفُ عن هذه العِنايَة بالمرأة كحَبيبَةٍ، انطلاقاً من تَكرِيرِ فِعْل «انتظرها»، الذي يبْني القصيدةَ. يكتب :

بكأس الشراب المرصَّع باللازوردِ
انتظرها،
على بركة الماء حول المساء وزَهْر الكُولُونيا
انتظرها،
بصبر الحصان المُعَدِّ لِمُنْحَدرات الجبالِ
انتظرها،[213]

تَتَضمَّنُ قصائدُ مجموعة سرير الغريبة فضاءً ملحمياً لخطابِ العشْقِ، يتحَرّكُ في سياق الغُربة والـقَلقِ الرّوحي العاصِف، ويتجلّى في ثلاث قصائد هي : «أنا، وجميل بثينة»، و«قناع لمجنون ليلى»، و«درس من كاما سوطرا». يكتُب درويش عن هذه التجربة : «"سرير الغريبة" كتاب ديموقراطي – إذا جاز التعبير – للمرأة فيه حق التعبير، فهي تتكلم بحرية كاملة، ولا تستطيع أن تميز فيه بين صوت المرأة والرجل»[214].

يظهر جليّاً، انطلاقاً منَ المتْن الشِّعريّ الذي اشتَغَلْنَا على نماذِجَ منْهُ، أنّ محمود درويش لمْ يوَظِّف الصُّورةَ الشعرية، دائِماً، بشَكْل مجازِيّ أو استِعارِيّ، بل اعتَمَد الصورة، أيْضاً، في ذاتِها، وقدْ كشَفَ مِثالُ المرأة، الذي وَقفْنا على نماذجَ مِنْه، عنْ هذا التوظِيفِ. وتدْعُونَا قضيّة الصورة، في ارتباطها بالمرأة، إلى استِحضار قراءاتٍ نقديةٍ كثيرةٍ، حمَّلَتْ نص درويش تأويلاتٍ حَرِصَ أغلبُها على ربْطِ نتاج الشاعِرِ بالقضية الفلسطينية. كتبَ درويش : «لقد تعرضت قصيدتي إلى التأويل السياسي المفرط، وكأن همّ النقاد الوحيد هو البحث عن موقف ما ثاو في القصيدة يدين محمود درويش ويجرح وطنيته»[215]. هكذا، يُصرُّ محمود درويش على تخليص شعره من القراءات التي تربطه بالسياسي، وتنظرُ إلى كل عنصرٍ من عناصر خطابه، كرمزٍ يشير إلى الوطن «فلسطين»، وتُحيل عليه.

213. محمود درويش، سرير الغريبة، مرجع سابق، ص.125.

214. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.34.

215. محمود درويش، «شعري تعرّض لكثير من القراءات المغرضة»، في جريدة القدس العربي، العدد 5939، بيروت، 2008.

خلاصة القسم الأول

انطَلَقْنا، في هذا القسم الأول، من إنجازِ قراءة للمُقاربات النّقدية المُنجزة عن أعمال محمود درويش. وقدْ وقفْنا فيها على نوعين من المقاربات : أُولى اهْتَمّت بالسياسي في الأعمالِ، وتُؤطرَ المُمارسة النصية للشاعر ضمْنَ شعر القضية الفلسطينية، وثانية قارَبَت نِتاجَهُ الشعري بمناهِجَ نقدية، واستَقْصَت الفنيَّ والجمالي فيه.

من جهة أخرى، كانَتْ لنا وقفةٌ متأنيّةٌ معَ هذه الأعمال، في كُليّتها؛ الشعرية منها والنثرية، بهدَفِ تقديمِ المتْنِ المدْرُوس، واستنباتِ الأسئلَةِ التي ستَنْشغِلُ فُصولُ البحْث باستضافَتِها وتأمُّلِها. وقدْ كشفَتْ هذه القراءةُ عن مزاوَجةِ الشاعِر بيْن الكتابَة في الشعر والكتابَة في النثر، وعنِ الصِّلاتِ والوشَائج التي يفتَحُها كلٌّ منهُما في اتجاه الآخر. وانتهت هذه المُقارَبة إلى أنّ المُمارَسة النّصية لدرويش قدْ عرَفتْ إبدالاتٍ في مَسارِها الإبْداعي، وراهنَت على مُساءَلة نفْسِها، والبحثِ عن طرائقَ جديدةٍ في الكتابة.

وقد سَمَحَ اشتغالُنا، في الفصْل الثاني من هذا القسم، على مَفاهيم الشِّعر والنَّثرِ والإيقاعِ والصُّورة، بالكَشْف عنْ أهَمِّ التَّصُوّرات النّظريةِ التي تُؤطِّرُ العَمليّة الإبداعِيةَ عنْدَ محمود درويش من داخِلِ وعْيِه بهذِه المفاهِيم. وقد بَدَا واضحاً اهتمامُ الشاعِر بفَتْحِ مُمارَستِه النّصية على قضَايا الشِّعر وأسئلتِه، سَواءٌ منْ داخِل النَّص الشِّعري نفْسِه، أو انطلاقاً منْ حواراتِه ولقاءاتِه الصّحفيّة.

وبالجُملَة، فإنّ بِناءَ المفاهِيم لَدَى الشّاعِر لا يَتأسَّسُ على تصوّر واحِدٍ ونهائِيّ يطمَئِن لراهنِه، وإنّما هيَ تصوراتٌ متعدِّدَةٌ، وفي طوْرِ التّجريب دائِماً. وقَدْ أكّدت مقاربَتُنا أن جَميعَ المفَاهيم، التي تمّتْ دراستُها، تنْبني على تصوّراتٍ لها التّعدُّدُ والمُغايرةُ، وهو ما يَعْني أنّ كتابَة الشِّعر عند درويش سُؤالٌ لا جواب.

القسم الثاني

بناء الخطاب الشعري

يغتالني النُّقّادُ أحياناً
وأنجو من قراءتهم،
وأشكرهم على سوء التفاهم
ثم أبحثُ عن قصيدتيَ الجديدةْ !

محمود درويش
أثر الفراشة

مدخل

أثارَ القِسمُ الأوّل، منْ هذه الدراسة، جُملةً من القضايا النظريَّة المرتبِطَةِ بتنوع المُمارسةِ النّصية لمحمود درويش، والتي لمْ تكنْ، رغم تعدُّدِها، قادرةً على سلْبِ صفةِ المركزيّة عنِ الشِّعر؛ بِعَدِّهِ رهاناً أطَّر اشتغالَ الشاعِرِ خلال تجربتِه الإبداعية التي امتدّت أربعين سنةً. وقدْ أبانَ اشتغالُنا، على هذا المُنْجَزِ النصّي، عن اهتمام الشاعِرِ بمجموعةٍ منَ المفاهيم والتصَوّرات النظريّة التي أثْرَتْ فضاءَ تأمّلاتهِ، وكان دلَيلُنا في الاشتغال، منذُ خُضنَا غمارَ البَحْثِ، الانطلاق من النّص الشّعريّ نحْوَ استخلاصِ نظريّتهِ.

وتجْدُر الإشارَةُ إلى أنَّ اختيارَ العمَلِ على هذه التصَوّرات والمفاهيم، بشَكْلٍ منفصلٍ، لمْ يَكُنْ إلا خياراً استراتِيجياً، نُنْصِتُ من خلالِهِ إلى كلّ مفهوم، و نَفْتَحُ بِهِ حواراً مع العناصرِ المُشَكِّلة لَهُ، في ظلِّ شساعة المُنجزِ النّصي للشّاعر. والمُلَاحَظُ أنّ هذه المفاهيمَ، رغْم تعدُّدِها، ظلَّتْ مُنفتِحةً على بعْضها البَعض، ولمْ يَكُنِ الفصْلُ بينَهَا إلا إجرَاءً منهجِياً يتوَخّى ضبْطَ الاشتِغالِ والتحكُّمَ فيهِ. وبذلِكَ تمّت مقاربَةُ الوعْي النّظري لدرويش بمَفاهيمِ الشّعْر والنَّثر، ثُمّ انتقلَ البحْثُ إلى استِخلاصِ تَصَوّر الشاعرِ عن مفهُومَي الإيقاع والصّورة. وقدْ كشَفتْ هذه المتابعةُ عنِ الوشائِج والعلائقِ التي تربِطُ المفاهيمَ والتّصوّراتِ فيما بينَهَا، إلى درجة أنّه يصعُب الاشتغالُ على أيٍّ منْها بمَعزِلٍ عنِ الآخرِ.

ينتقِلُ الاهتِمامُ، في القسم الثاني من هذه الدراسة، إلى تناوُلِ مفهُومِ اللّغة في المُنْجَزِ النّصي لمحمود درويش، بِعَدِّهِ محوَرَ هذا البَحْثِ، وبالنّظر إلى مركزيةِ اللّغةَ ضِمْن الخطاب الشِّعري للشاعِر، وباعتبارِهَا «رحم مختبر الشعر المعاصر[...] فيها وبها توزعت شعبُ البحث عن حداثة شعرية مغايرة. وتقاسمتِ المارساتُ النصية هذه الخصيصة، كلُّ واحدة منها تهتدي بنظريةٍ تستحوذ على النص وتُشغِّله، ولو في غفْلَةٍ عن كاتبه.»[216] ويأتِي

216. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.76.

انتقالُنا إلى تسليط الضّوءِ على اللغة، بعْدَ أنْ قمْنا، سابقاً، بمقاربَةِ أشكالِ الكتابَة لدى الشّاعر، والمفاهيم التي تشْتَغِل في وعْيِه ولا وعْيِه.

وهَكذَا، فإنّ مقارَبَتنا ستَتَوَجّهُ نحو بناءِ تصوّر محمود درويش عن اللغة، انطلاقاً منَ المُنجز النصي نفسِه، حيثُ مصاحبَةُ القصيدةِ، ثُمَّ اللقاءاتُ الصُّحفيةُ، تكْشِفان عنْ وعيِ درويش باللغة وعناصِرِهَا، بحيْثُ : «لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، ليس لأن الشعر نص مادته اللغة، بل لأن ما قدّمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحيانا على مفهوم الشعر».[217] وعلى هَذا الأساسِ، سيرُكّزُ البحْثُ على بناءِ مفهُومِ اللّغةِ عنْدَ الشّاعر، واستخلاصِ عناصِرِ هذا المفْهُوم، مُرَكّزينَ على المُعْجَم والتركيب، ومُتَوَسّلين بالتّحليلِ في الوقُوفِ على أهَمِّ الطرائق التي ينْبَنِي عليها هذان العُنصُران البنائيانِ للُّغة في الخطاب الشعري لدرويش.

217. يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص.24.

الفصل الأول

بنية اللغة عند محمود درويش

1. مفهوم اللغة في القصيدة

شَكّلتِ اللّغةُ في الخطاب الشعري لمحمود درويش هاجِساً مركزيًا مُمْتدًا، يستَحْضِرُها في صيرُورةِ هذا الخطابِ عبْرَ وجُوده في هذا العالم، ويَهْجِسُ بها وهُوَ في الأبيض على بَرْزَخِ الأبدية البيضاءِ. وهُوَ إذ يسألُ، هُناكَ، عنْ أحوالِ الأبدية، يكتُبُ: «وما لُغَةُ الحديث هناك، دارجةٌ لكُلِّ الناس أم عربيّةٌ فُصْحى؟.»[218] وما انْشِغالُ الشاعر بتأمّلِ اللغة والخوضِ فيها إلا تقاسُمٌ لِمَا اهتَمَّ به الشُّعراءُ المُعاصِرونَ؛ حيْثُ تنبَّهَ محمد بنيس إلى أَنَّ: «انشغال الشعراء المعاصرين بوضعية اللغة معمّمٌ، والاختلاف بينهم يعود أساساً إلى التصورات العامة التي يعملون بها على تبادل الإضاءة بين الممارستين النظرية والنصية.»[219]

ونسْعى، في هذا المحور، إلى تحْديدِ التَّصوّر النّظري الذي يُؤَطِّر اشتغالَ محمود درويش على مفهُوم اللّغة. ويتطلَّبُ مِنّا بناءُ هذا التصوُّر جعْلَ النّص الشِّعري مِحورَ الاشتِغالِ. على أنّنا سنَنْطَلِق من قصيدة «قافية من أجل المعلقات»، الواردة في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيدا»، كما سنتوَجّه إلى قصائِدَ أُخرى ضَمَّتها الأعمالُ الشعرية لدرويش.

يكتب محمود درويش:

ما دَلَّني أَحَدٌ عَلَيّ. أَنا الدليلُ، أَنا الدليلُ

---

218. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص.51.

219. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.103.

إليَّ بين البحر والصحراءِ. من لُغَتي وُلدتُ[220]

الشاعِرُ ابنُ اللغةِ، منهَا وُلِدَ وفيها يعيشُ تجربةَ الكتابَةِ، وإليها يؤولُ. وما تقدِيمُ الجار والمجرورِ (من لغتي) على الفعْلِ والفاعِلِ (ولدتُ) إلا إبرازٌ لمكانتِها، وتنْصيصٌ على أوْلَويّتها. وبهذا المعنَى، يُمكن قراءَةُ حضور «الأنا» المتكَرّرَة في جَسَدِ القصيدةِ، حيْثُ تتحوّلُ إلى لُغةٍ دالّةٍ على الوِلادةِ والوجودِ المادِيّ والحَصانةِ الرّوحيةِ والمقاومة. على أنّ درويش لا ينْفَكّ يَعِي العلاقةَ المُتَوَطِّدَةَ بيْن الشِّعْرِ واللُّغة، إذ نَعثُر له في إحْدَى حواراتِه على ما يُفيدُ فضْل الشِّعر على اللغة. يكتُبُ: «الفضل الأساسي للشعر على اللغة لدى كل الشعوب، هو أن الشعر يجدد حياة اللغة دائماً وما يبدو جديداً اليوم سرعان ما يصبح قديماً وكلاسيكياً، إذن، اللغة دائما بحاجة إلى إبداع يجدد حياتها ويحميها من إفراط الدلالات التي تتحول إلى نمط.»[221]

غيْرَ بعيدٍ عن الوعي بعلاقة الشعر باللغة، نعثُر في كتابات محمد بنيس على ما يُؤكِّدُ فضْلَ الشعر في تطوير اللّغة، بالنّظر إلى أنّ اللغة تضْمَنُ تجدُّدها وحياتَها في المُمارسات النّصية التي تَخْتَبِرُها. يكتُب محمد بنيس: «إن الشعر هو اللغة في إشراقها الأول، هو طفولتها المتجددة على الدوام، هو ماؤها وشعلتها. واللغة، كل لغة، تستمد من الشعر طاقتها الداخلية اللانهائية، التي تتجدد مع تجدد الشعر.»[222]

ويَعُودُ درويش، في موضِعٍ آخرَ من القصيدةِ نفْسِها، ليُؤَكِّدَ على التّماهي بيْنَهُ وبيْنَ اللُّغة، إذْ يكتُبُ:

أَنا لُغَتي أنا،
وأَنا مُعَلَّقَةٌ... مُعَلَّقتان... عَشْرٌ، هذه لغتي
أَنا لغتي. أَنا ما قالتِ الكلماتُ:
كُنْ
جَسَدي، فكُنْتُ لِنَبْرِها جَسَداً. أَنا ما
قُلْتُ للكلمات: كُوني ملتقى جَسَدي مع
الأبديَّة الصحراءِ. كُوني كي أكونَ كما أَقولُ!

220. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، مرجع سابق، ص.115.

221. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل» في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.24.

222. محمد بنيس، «غُربةُ الشّعْر في أرْضِ الشّعْر» في جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 10965، 2015.

طائراً متفرِّعاً مني، ويبني عشّ رحلته أمامي[223]

لَيْسَ ماضِي الشّاعرِ سِوى زَمنٍ ولادَةِ الحُروف فوْقَ شفتَيْه. فلُغَتُه هي ماضِيهِ الذي كانَ، والذي سَيُشكّل كينُونَتُه وآنَاهُ الحاضر، بمَا هُوَ مولودٌ يعيشُ في الصّدى الراجِعِ مِنَ الماضي، على أن الجسدَ هنا يمثّل ملتقى حوار الكينونة بين اللغة والذات. ويصبحُ الحَاضِرُ هو المَاضِي المكتُوب في المعَلّقاتِ السَّبع؛ في صحْرَاءَ غادَرُها غَدُها، ولمْ يبقَ فيهَا منْ أمْسِها شيءٌ يسْتَحِقُّ مُعَلَّقةً أخرى جديدةً. على أنَّ حاضِرَ درويش سِباقٌ لُغويٌّ نحْوَ اللانهاية، يُطارِدُ بِهِ الوقتَ، والمجْهُولَ، وحينَ يقْوَى على نفْسِه، يكْتُبُ :

...فلتنتصرْ
لُغَتي على الدهْر العَدُوِّ، على سُلاَلاتي،
عليَّ، على أبي، وعلى زَوَالٍ لا يزولُ
هذِهِ لُغَتي ومُعْجِزَتي. عصا سِحْرِي.
حدائقُ بابلٍ ومسَلّتي وهويتي الأُولى،
ومعدَنِي الصقيلُ
ومقدَّسُ العربيِّ في الصحراءِ،
يعبُدُ ما يسيلُ
من القوافي كالنجوم على عَبَاءَتِهِ،
ويعبُدُ ما يقولُ[224]

يكشِفُ هذا المقْطَعُ من القصيدةِ صراعَ درويش مع اللّغة. وثوْرَتَه عليها في آنٍ. وهِيَ ثورَةٌ ضِدّ الزّمن، وضِدّ السُّلالات الشعرية للشاعِر. هكذَا يُراهِنُ درويش على نفْيِ ارتباطِهِ بالماضي، وبالشِّعر العربي الجاهلي، بلْ إنَّ ثورَتَهُ على اللّغةِ تمتَدُّ إلى نفْسِهِ وإلى النِّتاجِ الشِّعري الخاصّ بِهِ. وقدْ أحاطَ الشاعِرُ هذه القضيّةَ بكبيرِ عنايَةٍ، وجَعَلَهَا منْ صميمِ تجربَتِه الشِّعرية :

«عندما أعرف أني أنا مؤلف النص، من أول نظرة، عندما أتعرف على شبيهي في ما كتب، أدرك أن النص مكرر، أي رديء، ولكن، عندما أفاجأ بالنص وأسأل نفسي من كتب هذا ؟ وأظن أن كاتبه شخص آخر، فأعتبر أنه نص جيد وأنني أضفت جديداً، سواء من حيث أبعاد التشابه بين نص جديد وأي نص آخر، أو

223. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، مرجع سابق، ص.116.

224. نفسُه، ص.118.

أن النص المكتوب يشبه التصور الذي أريد أن أقوله كثيراً.»[225]

يتضِّحُ، انطلاقاً منْ هَذا التّصريحِ، سعْيُ الشّاعرِ إلى إبْداعِ نصٍّ شعْريٍّ لهُ المُغايَرةُ والاختِلافُ، بِمَا هُوَ انهِمَامٌ محْمُومٌ يستَحِيلُ هاجِساً يُرافِقُ المُمارسةَ النّصية لدرويش، فيمَا هُوَ بحْثٌ يأخُذُ شكْلَ السُّؤال المفْتوحِ عنِ واقِعِ القصيدَةِ ومُمْكِنها. ويَعرفُ درويش أنّه مؤلِّفُ النص إذا ما تكرَّرَ في النص الشعري نسقٌ مَا من العلاقات التي تبنيها مختلِفُ الدوال البانية للقصيدة. ومنْ جهةٍ أخْرى تسْتَفيضُ في خطابِ درويش موارِدُ الحرْف؛ الأصلُ في كلِّ إبداعٍ. وينْقُلُ النَّص الثالِثُ من نُصوص في حضرة الغياب لقاءَه الأوّل بالحرف، بالكتابة.

يكتُبُ درويش، إذن، عن تجرِبتِه الأولى مَع الحرف في سياقِ نصٍّ طويل :

«حين يُجْمَعُ حرفٌ إلى حرف، أي عَبثٌ إلى عبث، يُسْفِرُ غامضُ الشكل عن وضوح صوتٍ ما، ويفتح هذا الوضوح البطيء مجرى لمعنى له صورة، فتصير ثلاثة أحرف باباً أو داراً. وهكذا تبني حروفٌ خاملة، لا قيمة لها إذا افترقت، بيتاً إذا اجتمعت.

يا لها من لعبة! يا له من سحر. يولد العالم تدريجياً من كلمات. هكذا تصير المدرسة ملعباً للخيال...»[226]

يَشِي هذا المقطَعُ بصيرُورة تشكُّل الفعل اللّغوي عنْد محمود درويش، بما هُوَ انتقالٌ من حروفٍ مُتباعِدةٍ، إلى حُروف تخْلُقُ كلماتٍ تبنِي بيْتاً شعْرياً. هكَذا تُصبِحُ الحروفُ مادّةً خاماً لُممارَسَة الكِتابة، حيْثُ تفيدُ الكلماتُ معانِيَ تخلُقُ بعْدَ ذلكَ صُوَراً. وبهذا المعْنى يُصبِحُ تشْكيلُ الكلماتِ، انطلاقاً من الحُروفِ المُتناثِرةِ، لُعبةً تُثيرُ عجَبَ الشاعِرِ. إنّها غوايَةُ اللّغة. ويَسْتمرّ تأمُّل درويش للحرفِ، في علاقتِه بالشّكل والكتابة، فيكْتُب : «كُلُّ الحروف جاهزة لاستقبال الشكل/ الكائن، الباحث عن يد ماهرة تخلق الحاجة إلى الانسجام. ما عليك إلّا أن تسمّي كائناتٍ تعرفها من قبل، وكائنات تعرِّفك على نفسها فيما بعد./ »[227].

ليْسَ الشكل/ الكائن، الذي يُشيرُ إليهِ درويش في هذا المقْطعِ، سوى الكلمة، بما هِيَ حروفٌ متناثِرةٌ تحتاجُ يَدَ شاعرٍ قادِرٍ على خلْقِ الانسجام بينَهَا. إنها كلماتٌ تسْتدْعِي الذاكِرةَ والمعرِفةَ الكامِنةَ فيها، فيمَا تتطلّع يدُ الشاعِرِ إلى إبداعٍ ونحْتِ كلماتٍ جديدة.

225. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل» في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص.35.

226. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص. 25 - 26.

227. المرجع نفسه، ص. 26 - 27.

هكَذا يفكّرُ درويش الحرْفَ ويضَعُه موضوعَ التأمّل النظري، بحيث يتأسس هذا التأمل على لعبة نصية مبنية.

في المنْفى الأوّل من كزهر اللوز أو أبعد، والموْسُوم بـ «نهار الثلاثاء والجوُّ صافٍ»، يواصِلُ محمود درويش تأمّلهُ لعلاقتِه باللغة، فيما يُشبِهُ البيانَ الشّعري. والشاعِرُ إذ يفكر اللغة، يُفصِحُ عن ذاتيتِهِ فيها. يكتب :

أمشي مع الضاد في الليل ـــ
تلك خصوصيتي اللغويةُ ـــ أمشي
مع الليل في الضاد كهلاً يحثّ
حصاناً عجوزاً على الطيران إلى برج
إيفل... [228]

تتنازَعُ اللغة العربية والليْلُ على مُصاحبةِ الشاعِرِ. فهُوَ، تارةً، يَتأمّل اللُّغة ليْلاً، وتارةً يكونُ المجهولُ طرِيقَهُ إلى البَحْث فيها. هكَذا تتبَدّى اللغَةُ بُرْجاً. ويَسْعى الشاعِرُ، بيْن هذا وذَاك، وبِصعوبَةٍ، إلى الارتِقاءِ عالياً. والمَلاحَظُ أنَّ المُصاحَبَة، المُشارَ إليْها، مُقترِنةٌ عنْدَ الشّاعرِ بِفعلِ المَشْي. ويُجعلُ ابن منظور للمَشْي معاني مُتعدّدة؛ منها ما يُفيدُ الاستمرارَ، ومنها مَا يُفيدُ الكثْرة. يكتب : «وكل مستمر ماشٍ وإن لم يكن من الحيوان فيقال : قد مشى هذا الأمر. [...] ومشت مشاءً : كثرت أولادها. ويقال : مشتْ إبل بني فلان تمشي مشاءً إذا كَثُرتْ. والمشاء النّماءُ[229].»[230]

تَحمِلُ إذنْ كلمةُ أمشي في اللسان معاني الاستمرارِ والنّماء. على أنّ تأمُّل الشاعر، للغة العربية، ليلاً، إشارَةٌ إلى نَماءِ لُغتِه الشخصية وثرائِها، بما هو غنىً يجعَلُ من الشاعر قادِراً على فتْحِ اللغة على عوالِمَ جديدةٍ تبرُزُ فيها ذاتِيتُه الشعريةُ. إنه ليْلُ الذهنية العربية وهي تتأمّلُ لغتَها، والشاعِرُ سجينُ هذا العائِق، يُريد التّخلُّصَ منْهُ مثْلَما تخلَّصَ الفلاسِفة المشَّاؤون منْ رواسِب لغَتِهم. وقدْ ناقش جان كوهن علاقة الإبداع الشعري بمسألة تأمّل الشعر، فكَتَبَ : «لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة».[231] ومن

---

228. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص. 122 - 123.

229. التشديد من عندنا.

230. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.4212.

231. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص.176.

جهته، يواصل درويش رحلته، مجهولةَ الصُّوَى متأمِّلاً اللغة، مُنادياً ومتسائِلاً :

يا لغتي ساعديني على الاقتباس
لأحتضن الكون. في داخلي شُرْفَةٌ لا
يَمُرُّ بها أَحَدٌ للتحيَّة. في خارجي عالم
لا يردُّ التحيَّة. يا لغتي! هل أكون
أنا ما تكونين ؟ أم أنت ــ يا لغتي ــ
ما أكون ؟ ويا لغتي دَرِّبيني على
الاندماج الزفافيّ بين حروف الهجاء
وأعضاء جسمي ــ أكن سيّداً لا صدى.
دَثّريني بصوفك يا لغتي، ساعديني
على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف.[232]

يَطْلبُ الشاعر من لُغتِه، بعْدَ أنْ نمَتْ وازدادتْ غنىً، الانفتاحَ على الكوْن انطلاقاً من استِحضار النّصوصِ الغائبة التي لَهَا التعدّد والاختلافُ، وهو ما سَيَظهَرُ في نتاجِه الشِّعري منذُ أعمالِه الأولى من خلالِ استدْعاءِ النّصوصِ الأدبيةِ؛ شِعْراً ونثْراً، والتُّراثِ الديني المتعَدّد المصادرِ، وكذلكَ الأسطُورة والتاريخ[233]. إنّ الشاعر، وهُوَ يفتحُ نصَّه الشعريّ على النص الغائِبِ، يتطلَّعُ إلى أن يجعَلَ شِعرَه كونياً، محتَضِناً للعالَمِ، ومُسائِلاً إيّاه. ويزدادُ انفِعالُ الشاعِرِ حينَما يَصِلُ إلى حدّ التساؤُل عنْ ما إذا بَلغَ، هُو واللّغةُ، إلى درجةِ التّماهي؛ حيْثُ يصبحُ شاعِراً قادِراً على الاحتفاءِ بحُروفِ اللّغة العربيّة وجعْلِها متواشجةً معَ جسَدِه، وفي استطاعَتِه خلقُ الائتلافِ منْ اختلافِهِ معَ الشّعراءِ والنصوصِ السّابقَة عليْهِ، وتلْك التي تُعاصِرُه.

يُصرُّ درويش على جعْلِ شعرِهِ «ناضجاً»، وهو ما لا يَتَأتّى دونَ الانفِتاحِ على المُعجمِ الأجنبِيّ الدّخيل، واستضَافةِ الغريبِ الذي لمْ يألَفْهُ القارِئُ، ثمّ الاحتفاءِ بالنَّثر. يكتُبُ درويش في القصيدةِ نفسِها :

وسمّي الزمان الجديد بأسمائه
الأجنبّيةِ يا لغتي، واستضيفي الغريب

232. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص.123.

233. راجع الفصل الثاني.

البعيد ونَثْرَ الحياة البسيطَ لينضج
شعري.[234]

في هَذا المقطَعِ، الذي نخْتَتِمُ بِهِ مقاربَتَنا لمفْهومِ اللّغة كَمَا عبّرَ عنْهُ محمود درويش انطِلاقاً من منْجَزِهِ النّصي، إشارةٌ واضِحة إلى عنْصرَين رئيسَيْن ينْبني عليهما خطابه الشّعري، وهُمَا المعْجَم والحوارُ معَ النّثر. فمِن جهةٍ أولَى، كانَت لنَا، في الفصلَيْن الأول والثانِي، وقفةٌ مُطَوّلةٌ مع انفتاح درويش على النَّثر، والإشكالاتِ المتَّصلة بكتابتِه شعراً يفيدُ من خصائِصِ النّثر. ومنْ جهةٍ ثانيةٍ، سيكونُ اشتغالُنَا في الآتي منْ هذا الفصل على خصائِص المعجمِ اللغوي للشّاعر، كمّا انْبنَى بِهَا نصُّه الشعريّ.

2. عناصر المعجم الشعري

اهتَمّ محمود درويش باللغة في تضاعِيفِ خطابِهِ، فكانَتْ موضُوعًا محْوريًا في ذلكَ الخطابِ، شأنُها شأْنُ الذّاتِ، والهُويّة والوطنِ، والمنْفَى، والآخرِ. وقدْ شكّلتِ اللّغة، منْ جهةٍ أُخرى، انشغالاً فكرياً اهتَمّ به الشاعِرُ، وأفْصَحتْ عنْهُ أشعارُهُ، ضمْن مسارِهِ الإبداعِي المُمْتَدّ منذُ ديوانِه أوراق الزيتون إلى لا أريد هذي القصيدة أن تنتهي.

ويُعدُّ المعجم ركِيزةَ كلّ منْجزٍ نصيّ، والمخزونَ اللغويَّ الكامِنَ في ذاكِرة الشاعِر. فإذا كانَ الشِّعرُ بِناءً، فإنَّ الكلماتِ هي لبنَاتُ هذا البناءِ. ويتَبدّى لنَا الثراءُ اللغوي لمحمود درويش واضِحاً بالعودَة إلى نِتاجِهِ الموْسُوم بالشساعة، وهو ما يجْعلُ البحثَ في خصائصِ البنيةِ المعجميّة لهذا المتْنِ ذا دلالَةٍ. على أنّ المُتأمِّلَ لمَتنِ درويش منْ زاوية المعْجَم يتبدّى لهُ أنّ هذا الثّراءَ المعْجَمي لمْ يأتِ دُفعةً واحِدةً، وإنّما عرَف نُمُوّاً، ثُمّ شهِدَ إبدالاتٍ كبْرَى مِنْ تجرِبةٍ إلى أخْرى ضمْنَ التجربة الإبداعِيّة للشاعر.

لقدْ خصّ الشكلانيون الرّوس المُعجمَ الشعريّ بتأمُّل عميقٍ، وبخَاصّة ياكبسون، ضمْن وقوفِهِ على الوظيفة الشّعرية للّغة، التي هيَ مُوجّهةٌ نحْوَ الدليلِ نفسِه. وقدْ انتهَت هذه العنايَةُ بالدّليل إلى توجيهِ الدّراساتِ الشعرية نحْوَ الإيقاعِ والنّبْر والوقْفِ والرّمزية الصوتية والأناكْرام والباراكرام؛ «أي كل ما يرتبط بالكلمة وباللعب بها، وقد شغف الشعراء بهذا اللعب اللغوي حتى أصبح كثير منهم يدور حول الكلمات ويسمع ما تقوله».[235]

234. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص. 123 - 124.

234. J. Molino et J. Tamine, 1982, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, P.U. F, Paris, p. 107.

وتُسْعِفُنا فرضيّة الإبدالِ في التدليلِ على التحوّلاتِ التي عرفَها المعْجمُ اللغوي عنْدَ محمود درويش؛ حيْثُ بَدا الشّاعر، في كلّ تجْربةٍ، غيْرَ مطمَئِنٍ لواقِعه اللّغوي، ومُتوَجِّهاً نحْو إدخالِ لبناتٍ مُستحدَثَةٍ تَرومُ إعادَةَ تشكيلِهِ من جديدٍ. ويظهَرُ محمود، في كلّ ذلكَ، واعياً بدوْرِ المعْجَم، كَدال من الدّوال البانية للقصيدة، وهُو بذلكَ يضعُهُ في مرتبَة السّؤال الشِّعري الذي لا يكُفُّ عنْ تجديد نفسِه، والبحْث عن آفاقٍ رحبة ومُغايرة في آنٍ.

إنَّ مقاربَة المعجم، عند محمود درويش، تتطلَّبُ مِنّا استِحضارَ متعالِياتِ الزّمان والمكانِ، وهُوَ ما يفْتَحُنا على مجْموعةٍ منَ الأسئلةِ التي تُؤطِّرُ اشتِغالَنا منْهَا : هل لدرويش معْجمٌ واحِدٌ ؟ وهل اتّسَم معجمُه بالتَّطوّر أم الإبْدالِ ؟ ثمَّ هل استطاعَت اللّغة، باعتمادها على المعْجمِ أنْ تمثِّل نفْسَها، وتشَكِّلَ حدثاً في حدّ ذاتِها ؟

إنَّ المعجمَ مُتغيِّرٌ تبَعاً لقدراتِ الشاعرِ على الإبْداعِ. وقدْ خصّ النقادُ والبلاغيونَ العربُ المعْجمَ الشِّعريّ، ووضعوا لهُ شروطاً تكشِفُ عنَ أذواقِهم[236]. وكذلكَ المحْدَثون الذينَ اهتمّوا بدراسة المعجم الشعري في ارتباطِه بحياةِ اللّغة، وتنوّعه. وعلى هذا الأسَاس، ليْس بالإمكانِ الحديثُ عن معْجم شعري وحيدٍ، في كلّ زمانٍ وفي كلّ مكانٍ، ضمنَ أيّة لُغة، ولكلّ الشّعراءِ، وإنّما يمْكِن أن نقفَ على مَعاجِم متَعَدّدة ضمْن التجربة الإبداعية للشّاعر الواحِد.

ولَنا أنْ نسْتدِلّ على هذا التّصوُّرِ الذي افْتَتَحْنَا بِهِ الحديثَ عنِ المعْجم اللّغوي، عند محمود درويش، بمقارَنة الدوّال المُكوّنة لهذا العنصُر، في تجربَتَيْن مختلفَتَيْن، ضمْنَ المسارِ العامّ للشاعرِ. فالقراءَةُ الفاحِصة لدواوينِ أوراق الزيتون، وعاشق من فلسطين، وآخر الليل تجعلُنا نَنتَبِهُ إلى تردّد كلماتٍ بعيْنِها، بَدَت مُهيمِنةً على المعجم اللغوي لهذه الدّواوينِ، وهي : الجرح، والسلاسل، والسجن، والقمر، والأطفال، والشمس، والليل، والصباح، والفجر، والسنديان، والزيتون، والربيع، والطفولة، والسماء، والغيم، والمطر. على أنّ تتبُّعَ الخطّ الدلالِي لمعجَم الشّاعر، في دواوين حبيبتي تنهض من نومها، والعصافير تموت في الجليل، وأحبك أو لا أحبك، ومحاولة رقم 7، يفيدُ انحِسارَ حضورِ تلكَ الدوال مُقابِلَ ظهورِ دوَال أخرى كـ : الرمل، والنخيل، والخريف والموت، والوداع، والعودة، والمدينة، والمرايا، والبحر، والأرض، والمطار، والسفر. وقدْ تزامَن هذا الإبدالُ المعْجمي مع انتقالِ الشّاعر إلى ما بعْدَ الخطابِية والمُباشَرة، والاندِماجِ الذّهني والفِكري في بناءِ فنية القصيدة.

236. انشغل النقاد العرب زمنا طويلا بقضية «اللفظ والمعنى».

يبدو اشتغالُ محمود درويش على محوَرَي الاستبدال والتّوزيع، شبيهاً باشتغال الناقد عليهما، فقد حقَّقَ ذلك، في مُستوى ممارَستِه النّصية، نوْعاً من الغرابَة التي وَسمتْ بناءَهُ الفني للقَصيدَةِ بطاقَةٍ إيحائيةٍ وكثافَةٍ دلاليةٍ كبيرَتيْن. فأصبَحَ النص الشعري، بذلك، قادِراً على ملامَسة الواقِع الخارِجي دونَ مطابقَتِه، كما تَقولُ بذلك نظريّة الانعكاسِ. وقد أكّدتْ دراسَتُنا الإحصائية للمفردات المعْجمية، في مُستوى الدواوين، هيمَنةَ مفرداتٍ بعيْنها في تجربة، وهيمَنةَ مفرداتٍ مغايِرةٍ في تجْربة أخْرى.

ويَنْبَني المُعَجمُ اللّغوي، في أعمال محمود درويش، على تفاعُلِ مجموعةٍ منَ المفرداتِ المُعجمية، والتي تتَوَزَّعُ إلى أسماء من الثقافة الإنسانية، وألفاظ عامية، وألفاظ غريبة، وألفاظ دخيلة. على أنّ هذا التعدُّد في طبيعَةِ المفرداتِ هو ما يميِّز معْجم درويش.

1.2. أسماء من الثقافة الإنسانية

يعُودُ بنا هذا العنْصُر إلى النّص الغائبِ، كما قارَبناهُ في الفصل الثاني من هذه الدراسة[237]، على أنَّ تناوُلَنَا لهُ، هُنا، يأتِي من زاوية أسماءِ الأعلامِ التراثِية، والتي وَسَمَ حضورُها مجْمَلَ أعمال محمود درويش. وهذِهِ المفرداتُ هي أسْماء الأعلامِ التي عادَ فيهَا الشاعر إلى التراث الإنسانِي، ثمّ عمِلَ على توْظيفِها، فنيّاً، في خطابه الشعري، بِعَدّ أسماء الأعلام ذاتَ تداعِياتٍ معقّدة، ترتبطُ بقصصٍ تاريخيةٍ وأسطورِيّةٍ؛ تشيرُ من قريب أوْ بعيدٍ إلى أبطالٍ وأماكِنَ، وتنتمِي إلى ثقافاتٍ متباعِدة في الزّمان والمكان.

لقَدْ ناقش تزفيطان تودوروف، في كتابِه \الأسلوبية و\التأويل، مَسألَةَ اشتقاقِ أسماء الأعلام، وأولاهَا اهتماما خاصّاً، باعتبارِها أداةً لنقْلِ العلامات اللغويّة من الاعتباطية إلى القصْدية، بحيْثُ تصبح ذاتَ قيمةٍ رمزيّة.[238] وكذلكَ فعلَ فرانسوا روكولو الذي اشتغلَ على أسماء الأعلامِ وبيّن وظائِفَها وحقِيقتَها وكيفِيّة الاشتقاقِ منْها، مُركِّزاً على وظيفتِها في الخطابِ الشِّعري.

وكما سبقَت الإشارَةُ إلى ذلك في الفصل الثاني من القسم الأول، فإنّ الذاكِرةَ الشعرية لمحمود درويش قدِ انفتَحت على مصادِرَ مُتعدّدة، منْها ما يَعُود إلى التاريخ العربي أو الأوربي، أو الأدَب العربي أو الآدابِ الأجنبيّة. على أنّ إعادة بناء درويش لبعْضِ الأسماءِ من الثقافة الإنسانية يَعمَلُ على إعادَة تشكُّلٍ للأبعاد التاريخية والتراثية، وصياغَةِ

237. راجع الفصل الثاني، محور : الشعر والذاكرة.

237. T.Todorov, 1978, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, P. 73.

تأويلٍ جديد لَهَا، لأنّ الشاعِر لا ينظُر إلى الاسْم العَلَم كمُجرّدِ كلمَةٍ، وإنّما يتعامَلُ معَهُ ككتْلَةٍ منَ المواقِف النّفسيّة، تُسْتَثَارُ في الذّهن كُلّمَا ورَد ذلِك العَلَم.

وَمِنَ الأسماءِ التّراثية التي تَرَدّدَت كثيراً في شعر درويش، شخصيةُ امرئ القيس، والتي أخذَتْ أبعاداً ودلالاتٍ متعَدّدةً، باعتبارِ هذا الشاعِر وجهاً للاّهِي والضائع الشريد واليائس المهْزومِ، وقدْ أعاد درويش بناء هذه الشخصية، في نصّه الشعري، بشَكْل بدتْ فيهِ عنْصُراً في صورة جزئية. يكتب الشاعر في قصيدة موجهة إلى سميح القاسم، بعنوان «أسميك نرجسة حول قلبي» :

أما زلت تؤمن أن القصائد أقوى من الطائراتْ ؟
إذن، كيف لم يستطع إمرؤُ القيسِ فينا مواجهة المذبحهْ ؟
سؤالي غلطْ
لأنَّ جروحي صحيحهْ
ونطقي صحيحٌ، وحبري صحيح، و روحي فضيحهْ.
أما كان من حَقّنا أن نكرّس للخيل بعضَ القصائد قبلَ انتحار
القريحهْ ؟
سؤالي غلطْ
لأني نمطْ
وبعد دقائقَ أشربُ نخبي و نخبكَ من أجل عامٍ سعيدٍ جديدٍ
جديدٍ
سعيدٍ
جديدٍ سعيدْ[239]

يسْتدعي درويش، في المقْطَع المُثبتِ، شخصية امرئ القيس لتشكيل صورةٍ مغايرة تعيد بناء هذا العالم. وقدْ انتَقى الشاعِر، في هذه القصيدة، من ملامِح الشخصية ما يتوافَقُ مع تجْربتِه وقضاياه، وبثّها في قصيدة «أسميك نرجسة حول قلبي» المهداة إلى الشاعر سميح القاسم، ووضَعَها في مقدمة كتابه الرسائل كجوابٍ على قصيدة لسميح

239. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 90 - 91.

بعنوان : «تغريبة»[240].

وفي قَصيدة «عود إسماعيل» التي تَنْتَمي إلى تجربةٍ لاحقةٍ في الزّمن، يسْتحضِر درويش، من جديدٍ، شخصية امرئ القيس، لتشابُهِ التجربة بيْن كلا الشاعِرين. يكتب محمود درويش :

تَحْتَ القصيدةِ : تعبُرُ الخيلُ الغريبةُ. تعبُرُ
العرباتُ فوق كواهل الأَسرى. ويعبُرُ تحتها
النسيانُ والهكسوسُ. يعبرُ سادةُ الوقتِ،
الفلاسفةُ، امرؤُ القيسِ الحزينُ على غَدٍ
مُلْقىً على أبوابِ قيصَرَ...[241]

ومِنَ شخصيات التراث الإنساني التي استدعاهَا محمود درويش في أعمالِه، تبرُز شخصية أبي العلاء المعري، التي استحضَرها الشاعر في قصيدتِه الديوان جدارية حيث كتب :

رأيت المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ
من قصيدتِهِ :
لستُ أعمى
لأُبْصِرَ ما تبصرونْ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدّي
إلى عَدَمٍ...أَوْ جُنُونْ[242]

يُفيدُ تأمّل هذا المقطع من جدارية أنّ محمود درويش قد استَعادَ شخصية المعري فِي قصيدَتِه بسبَبِ التطابُق الحاصِل بيْن تجربَتِهما. فالحياة تتبَدّى لدرويش قبيحةً تسلُبُ الإنسان حقوقَه، وتمْنَعهُ من أرْضهِ ووطنِه، وهُوَ لأجل ذلك بريءٌ ممّا حوْله. ودرويش لم يقلْ قرأتُ أو سمعتُ، بل قال رأيتُ. وإذا كان المعري قد طرد نُقادَهُ من قصيدته، فإن درويش يرفُض محاكَمة شعره، وإلصاق القضية به، بشَكْلٍ تعسُّفِيّ.

240. محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، مرجع سابق، ص.26.

241. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، مرجع سابق، ص.48.

242. محمود درويش، جدارية، الطبعة الثالثة، مرجع سابق، ص. 31 - 32.

ومِن الأسماء التراثية التي تعودُ إلى التاريخِ، واعتمَدها الشاعِرُ في سياقِ الاعتزَاز بالعُروبة والانتماءِ إليها : سومَر في قصيدة «سفر للغريب» من ديوان أحد عشر كوكبًا، وسدوم في قصيدة «امرأة جميلة في سدوم» من ديوان العصافير تموت في الجليل، وبابل في قصيدة «مزامير» من ديوان أحبك أو لا أحبك، وأورشليم في قصيدة «المزمور الحادي والخمسون بعد المائة» من ديوان العصافير تموت في الجليل أيضا.

أما الأسْماءُ التي تنتمي إلى التاريخ الإسلامي، فمنْها ما يرتبِطُ بأسماء الأماكِن، كـحطين في قصيدة «قتلوك في الوادي» من ديوان أحبك أو لا أحبك، والقادسية في قصيدة «الرجل ذو الظل الأخضر» من ديوان حبيبتي تنهض من نومها، والجامع الأموي في قصيدة «النزول من الكرمل» من ديوان محاولة رقم7، ويثرب في القصيدة التسجيلية مديح الظل العالي، والقدس في قصيدة «في القدس» من ديوان لا تعتذر عما فعلت، وخيبر والهيكل في قصيدة «مديح الظل العالي»، والصخرة في قصيدة «أجمل حب» من ديوان أوراق الزيتون ، والفسطاط في قصيدة «رحلة المتنبي إلى مصر» من ديوان حصار لمدائح البحر، وغرناطة في قصيدة «أحد عشر كوكبًا على نهاية المشهد الأندلسي» من ديوان أحد عشر كوكبًا. ومنها ما يرْتبِطُ بأسماء الأشخاص : خالد بن الوليد، وهاجر، وصلاح الدين، وبلقيس.

على أنَّ إعادة قراءَة المنجز النّصي لمحمود درويش تدلُّنا على انتماءِ هذه الأسماء، المشار إليها، إلى عصْرٍ مخصُوص من التاريخ الإسلامي، هو عَصر الازدهار والرّخاء، وبخاصّةٍ في بلاد الأندلُس، وهو ما يبرّرُ تردّد وبروزَ أسماء : قرطبة، وغرناطة، والأندلس، في الخطاب الشعري للشاعر، إضافَةً إلى أنّ بعضَ الأسماء الأخرى، والتي وظّفها درويش في نُصوصه ترتَبِطُ لدى القارئ بالانتصاراتِ الإسلامية كصلاح الدين، وخالد، وحطين.

وقد أتى تركيزُ الشاعر على هذه الجوانبِ من التاريخ الإسلامي، في مقابِل الواقِع الذي يعيشُه وطن درويش، سعْياً منهُ إلى الكشف عن المفارَقة بيْن الماضي والحاضِر. كانَ محمّد بنّيس قد ناقَش حُضورَ التاريخ العربي في الشعر، كنَصٍّ غائِب، ضِمْنَ دراستِه للشِّعر المغْربي المُعاصر. ونسْتَشْهِدُ، ها هُنا، بِما أوْرَدَهُ الدارِسُ عن اعتمادِ الشّعراءِ المغارَبة المُعاصرينَ للتاريخ العربي، باعتِبارِ أنّ ما ينْطبِقُ على الشّعر المَغرِبي، يمْكِن أنْ يَتَّسِعَ ليَشْمَل الشِّعرَ المُعاصِرَ عُموماً :

«نفذ التاريخ العربي، كأحداث وشخصيات وقوى متصارعة، إلى الشعر المغربي المعاصر، فحدثت رجة في هذا التاريخ نفسه، بعدما تمكن الشعراء المغاربة المعاصرون من إعادة كتابة التاريخ العربي، أدبيا وسياسيا واجتماعيا، في نصهم الشعري، ليجعلوا منه قناعا فنيا آنا، ووصلا للماضي بالحاضر والمستقبل آنا آخر.»[243]

منْ جهة أخْرى، تتّسِع الأسماء التراثية، التي تحضُر في أشعار محمود درويش، وتتعدّدُ لتشمَلَ أسماء الأنبياءِ والرّسل. ومن هذه الأسماءِ : آدم، ونوح، وسليمان، ومحمد، وعيسى، ويوسف، وأيوب، وإسماعيل، ومريم، وأشعيا، ويهوذا. على أنّ أسماء النبي عيسى بصَمَت على حضورٍ قوي ولافِتٍ في أشعار درويش، ويعود ذلك إلى ارتباط اسمِه لدى الذاكرة الشعرية بدلالاتِ الألم والمعاناة والتّضحية. ومثالُ ذلك ما كتَبه الشاعر في جدارية :

«مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَةِ
سرتُ في رؤيايَ. لكنّي نزلتُ عن
الصليب لأنني أخشى العُلُوَّ، ولا
أُبَشِّرُ بالقيامةِ...»[244]

تختلفُ تجربة درويش عن تجربة المسيح؛ فالأولى بشريّة والثانية إلهية. لهذا يكتُب الشاعر في القصيدة، نفسِها، نافياً عن نفسِه إمكانيةَ الخلود على طريقة المسيح :

«وانتظرْ
ولداً سيحمل عنك رُوحَكَ
فالخلودُ هُوَ التّنَاسُل في الوجود.
وكُلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائل، أو
زائل أو باطلٌ»[245]

لا يقتَصِرُ حضورُ اسم المسيح في قصيدةٍ واحدة من قصائد درويش، وإنّما نجِدُ لهُ تَرَدُّداً في مُجمَلِ أعمال الشاعر. إنّ التشابُه بينَهُما كبيرٌ؛ فكلاهُما تعرّض للاضطِهاد، وكلاهُما رأى في الفِداء خلاصاً. ولهذَا نجِد رمزيةً للمسيحِ في قصائد درويش المبكرة، ففي قصيدة

243. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص.288.

244. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص.92.

245. المرجع السابق، ص.85.

«قال المغني» من مجموعة عاشق من فلسطين يكتب الشاعر :

المغني على صليب الألمْ
جرحُه ساطع كنجمْ
قال للناس حوله
كلَّ شيء.. سوى الندم :
هكذا متُّ واقفاً
واقفاً متُّ كالشجر !
هكذا يصبح الصليبْ
منبراً.. أو عصا نَغمْ
ومساميره.. وتر ![246]

علَى هذهِ الشّاكلة يُعيد درويش توْليفَ عناصِر الواقع انطلاقاً من استدْعاء النّص الغائب؛ بيْن فداءِ المسيح من أجل الخلاصِ وبيْن المَوْتِ وُقوفاً من أجْلِ النّصر. إلّا أنّهُ، ومع سقوط القدس عام 1967، سيأخذ الصليبُ بُعداً آخرَ هو المَحَبّة والعطاءُ والخيرُ، ومثال ذلك ما ورد في قصيدة «أغنية حب على الصليب» من مجموعةِ آخر الليل التي يُخاطِب فيها الشاعِر مدينة القدس ويكتُبُ :

أحبكِ، كوني صليبي
وكوني، كما شئتِ، بُرْجَ حمامْ
إذا ذوَّبتني يداك
ملأت الصحارى غمام[247]

ومن الأدَبِ والتاريخ الأوربيين، ضَمّن محمود درويش معْجمَهُ مجموعةً من الأسماء التي ترتبِط بدلالة سياسية، أو وطنية. ومِنْ هذه الأسماء ما يُشيرُ إلى الخرابِ والدّمار مثل : هفانا، وهيروشيما، وكوبا، ومنها ما يرمُز إلى مظاهِر الاضطهاد والاعتقال التي يذهب ضحيتها الوطنيون أو الشعراء من أمثال : غوليان، ولوركا، وستوري. وأحيانا يؤثّث الشاعر معجَمه بأسماءِ بعض الشخصيات الأدبية المعروفة برمزِيتها المفرطة، وتنظر إلى اللامعقول بمنطقِ الاعتيادي والمألوفِ كـ : كافكا، ورامبو.

246. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص. 96 - 97.

247. المرجع السابق، ص. 180 - 181.

ويمْكِنُ أنْ نتوَقّفَ، في إطارِ الإشارةِ إلى الأسماءِ التي تنتَمي إلى الأدَب والتاريخ الأوربيين، عند اسم لوركا، والذي خَصّه درويش بقصيدةٍ تحمِل اسمَه، ضمْن ديوان أوراق الزيتون، يكتب :

«عازف الجيتار في الليل يجوب الطرقات
ويغني في الخفاء
وبأشعارك يا لوركا، يلم الصدقات
من عيون البؤساء !»[248]

لمْ تكُنْ هذه القصيدة هيَ الوحيدةُ التي يدرج فيها درويش اسماً ينتَمي إلى الأدبِ الأوربي، ففي جدارية نلاحِظُ حضوراً، لاسمين آخرين هما : ريني شار، وهيدجر. فقَد صادف درويش، في موته المؤقت، ذلكَ الخلود الذي ينشُده؛ بما هُو خلودٌ لقصيدته في الذاكرة الإنسانية، كَمَا احتفظ التاريخ بنصوصِ الشعراء و الكتاب الكِبار، وفي غيبوبته يرى :

رأيت ريني شار
يجلس مع هيدجر
على بعد مترين مني
رأيتهما يشربان النبيذ
ولا يبحثان عن الشعر[249]

وبالجُملة، فإنّ عمليةَ إعادة بناء محمود درويش لنصّه الشعري، انطلاقاً من استدعاء أسماء من التراث الإنساني، ليسَت وليدةَ الصُّدفة أو الاعتباطِية؛ وإنما هي عملية واعيةٌ منْهُ لاستثمار النصوص الغائبة المتعدّدة، وجعْلِها تتفاعَلُ مع منجَزه النصي بعَدِّه فضاءً منفَتحاً على التجارب الإنسانية المتنوعة. وما تعدد الأسماءِ التراثية في معجَم درويش إلا إشارَةٌ إلى غِنى هذا المتْن وقُدرته على استيعاب كلّ التجارب.

248. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.76.

249. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص.31.

2.2. الاحتفاء بالعامية

أثارتْ قراءَتُنا للمنجَز النصي لمحمود درويش إمكانِية التنبّه إلى خَصيصة أخرى من خصائِص المعْجم اللّغوي لدى الشاعر. فبَعْدَ الوقوف على الأسماء التراثية التي وَسَمَت نتاجَ درويش، نتوَقَّفُ، ها هُنا، على اعتمادِه الألفاظَ العامية في أشعاره. على أنّ توظيف هذا النوع من الألفاظِ، لا يعني، بالضرورة، أنّ جميع هذه المفردات أخطاءٌ لغوية خارِجةٌ عن قواعد اللغة أو دلالاتها؛ فكثيرٌ من المفردات العامية مفرداتٌ فصيحة، لكنّ كثرةَ استعمالِها، وشيوعَها بين العامة، جَعَلَها تفقِدُ جِدَّتَها، وتقترِبُ إلى الألفاظِ المبتذلَة التي تنْضافُ إلى معجم اللغة العامية.

وبالنّظر إلى التّراكُم الذي تحقّقَ لمحمود درويش، من حيثُ الممارسةُ النصية ونوعيتُها، يتبدى لنا الحضورُ اللافت للألفاظ العامية في أعماله. وهو، في كل ذلك، يحاوِل أن يقترِب، في أحايينَ كثيرةٍ، إلى المتلقي المخْصوص بالخطاب، أو أنْ يثير فيه، في أحيان أخرى، ذلكَ الحس الوطني، انطلاقاً من تكرير مفرداتٍ بعيْنها تُحيلُ على وطنه فلسطين، دون باقي الأوطان.

لا يفوتُنا، في إطار تأمّلنا لحضور الألفاظ العامية في أعمال درويش، التّنبيه على أن مجموعة عصافير بلا أجنحة، العمل الذي أصدره الشاعر سنة 1960، ثم قام بحذفه لاحقا من أعماله الشعرية، بدعوى أنه لا يرْقى لطموحه الشعري[250]، قد ضَمّ عددا كبيراً من المفردات العامية. ودرويش، إذ يستخدم هذا النوع من المفردات، لا يحرص على تكريره في مواضع متعددة من أعماله.

لنتأمل هذا المقطع من قصيدة «إلى فيروز» من الديوان المحذوف :

«صوتك الشفاف.. كم لف وكم لف حكايا

عن مشاوير شباب.. وصبابات صبايا» [251]

نتوقف، في هذيْن البيتين، عند الألفاظ الآتية : لف، وحكايا، ومشاوير، وصبايا. فَهي ألفاظٌ ارتبطَت بالعامية، وحمَلت مدلولاتٍ من الحياة العامة. تحيلُنا هذه الألفاظ على سياقاتٍ تواصلية اجتماعية معينة. فعبارة «لف حكايا» تستحضِر لدى القارئ صوراً متنوعة مرتبطة بفعل لف؛ حيث لف الثوب، أو القميص، أما كلمَة حكايا فتشير إلى

250. كنا قد أثرنا هذه القضية في الفصل الأول ضمن محور بين الحذف وإعادة الكتابة.

251. عن موقع http://gafsa.jeun.fr/t28856- topic. بتاريخ 15 يوليوز 2014.

القصّ الصادر عن الآباء أو الأجداد والموجه إلى الأبناء في المجالس. وفيما يلي بعض الألفاظ التي تنتمي إلى العامية :

المفردات	معناها / التعليق عليها	المصدر
بيدر [251]	البيدر : الجُرْن. والبيدر القمح ونحوه بعد دياسه وتقويمه، الجمع بيادر. وفي العامية الفلسطينية الموضع الذي تدرس فيه الحنطة.	مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2004، ص. 78.
متراس[252]	الترس : خشبة توضع خلف الباب، يضبب بها السرير. وقد حدث كسر للميم في العامية ومد الفتحة على الراء حتى تحولت ألفا، وأصبحت الكلمة عندهم : "متراس".	ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.428.
جزمة[253]	الجزمة : الأكلة الواحدة. 1. والجزمة : حذاء في مصر وسوريا ولبنان وفلسطين	1مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص. 121.
حاكورة[254]	الحاكورة : أرض تحبس لزرع الأشجار قرب الدور.	نفسه، ص. 189.
الحيطان[255]	الحائط : الجدار، لأنه يحوط ما فيه، والجمع حيطان. 1 وهو من الألفاظ العامية الشائعة عند أهل مصر وفلسطين.	نفسه، ص. 1052.

252. محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 154.

253. مديح الظل العالي ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 349.

254. المرجع السابق، ص. 344.

255. آخر الليل ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 255.

256. مديح الظل العالي ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 340.

دبابيس[256]	الدبوس : أداة من معدن على هيأة المسمار الصغير، والجمع دبابيس.	نفسه، ص. 270.
مرمية [257]	رمى الشيء، وبه من يده رَمْياً ورِماية : ألقاه وقذفه. ويقال رمى الله له : نصره وصنع له. 1 واللفظة هنا اسم مفعول من «رمى» وهو شائع على لسان العامة.	نفسه، ص. 385.
السلالم [258]	السُّلَّم : واحد السلاليم التي يرتقي عليها. وفي المحكم : السلم الدرجة والمرقاة، يذكر ويؤنث. قال الزجاج سمي السلم سلما لأنه يسلِّمُكَ إلى حيث تريد. 1 وقد حذفت العامة الياء من «السلاليم» للتخفيف، ووظفها الشاعر بالصورة العامية.	1. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 2083.
القمباز [259]	ثوب طويل يختص به الرجال من أهل فلسطين، وهو معروف لديه	

256. أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 249.

257. عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 161.

258. مديح الظل العالي ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 343.

259. عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 161.

ناطور [260]	الناطور : حافظ النخل والشجر، وهو هند العامة : كل من يحرس الممتلكات من بساتين وأشجار وبيوت وغيرها.[1]	أبي منصور الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، 1361 هـ ص. 521.
العقال [261]	الحبل هو العقال، والجمع عقل. وهو عند العامة لفاف مجدول من الصوف يوضع فوق الكوفية على الرأس.	ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 3053.
زوادة [262]	لفظ عامي شائع عند أهل فلسطين، بمعنى المزود. اشتقته العامة من «الزاد» أي الطعام، وهي لفظة تتردد على لسان الشاعر من حين إلى آخر.	مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص. 406.

مكَّنَ هذا الجردُ لبعض الألفاظِ العاميّة، المُوَزّعة على أعمالِ محمود درويش، مِنَ الخروجِ بمجموعةٍ من الخلاصات المرْتبطة بأشْكالِ حضور هذا النوْعِ من الألفاظ في المنْجزِ النّصي للشاعر. فقد راهَن درويش، في أعماله الأولى، وطيلةَ الستّينيات والسبعينيات، على جعْل أشعاره تُزاوِجِ بين مفردات تنتمِي إلى العربية الفصحى وأخْرى مستقاة من العامية الفلسطينية. لكنّ الشاعر سرعانَ ما سُيبْدُل هذه التجربة، ويتوَجّه نحو اختبار آفاقٍ جديدة للمعجمِ الشّعري؛ آفاق لها الفرادَةُ والثَّراءُ والتَّعدّدُ.

منْ جِهةٍ أخرَى، يمكِنُ قراءةُ هذا التوظيفِ للألفاظ العامّية كشَكْلٍ من أشكالِ التَّعبير المُباشِرِ عن وجهَة نظر الشاعر بخصوصِ العالم، والقضايا التي تشغَلُ المُجتمع، لذلِكَ جاء هذا المُعجمُ حاوِياً لمفرداتِ التصَقَتْ بذاكرة العامَّة من أهل فلسطين، وجعلتْ قصائدَ درويش تقترِبُ إلى التَّعبيرِ والإيضاح، وتنظُر إلى الشِّعر كتعبيرٍ يعطي للمَعنى أولَويّتَهُ.

260. أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 82.

261. نفسه، ص. 82.

262. المرجع السابق، ص. 29.

3.2 استضافة الغريب

لا يخْلُو معْجَم درويش، في بداياتِهِ الأولى، من مُفردات غريبةٍ. وهي، على قلّتها، تُشَكِّلُ خصيصةً أخْرى تنْضافُ إلى الأسماء التراثية، والألفاظ العامية. ونَعْتُنا لهذا النوع من الألفاظِ بالغريبِ، يتأسّسُ على مبدأ اعتبارِها غيْرِ مُتداولة في الكتابات الأدبية بصِفةٍ عامّة، وبشكْلٍ خاصّ في الكتابات المتأخِّرة لمحمود درويش نفسِه. وبالنَّظر إلى غرابَة هذه الألفاظ فإن الشاعِرَ لم يورِد اللفظ أكثرَ منْ مرّة واحدةٍ إلا نادِراً.

أوّلُ لفظٍ غريبٍ يستوقِفُنا، في أعمال محمود درويش، هُو : «يجنزنا» الواقعةُ في قصيدة «نشيد» ضمن ديوان عاشق من فلسطين. حيثُ يكتب درويش :

«وماذا بعد ؟ ما ذا بعدْ !
وشعبك..
دمعة ترثي زمان المجد
ولحن القيد
يجنِّزنا
ويحفر للذين يقاومون اللحد !»[265]

نعْثُر في لسان العرب على معنى جَنّز، حيث : «جنز الشيء يجنزه جنزاً : ستره. والجنازة والميت. والعامة تقول : الجَنازة بالفتح، والمعنى الميت على السرير، وإذا لم يكن عليه الميت فهو سرير ونعش».[266] ونلاحِظُ أنّ درويش قد شدّد النُّون، خلافاً للأصْل، حيْث إنّ الأفصَحَ بدونِ تشْديدٍ. على أن التصرُّفَ في التصريف، أو الاشتقاقَ اشتغالُ الذاتِ في الخطاب.

في قصيدة «سنخرج» من ديوان هي أغنية، هي أغنية يأتِي الشّاعر على ذكْر فِعْل «أبَّ». يكتب درويش :

«قلنا لكم : سوفَ نخرجُ مِنّا قليلاً، سنخرجُ منّا
إلى هامش أبيضٍ نتأمل معنى الدخولِ ومعنى الخروج
سنخرج للتوِّ. أبَّ أبونا الذي كان فينا إلى أمِّه الكَلِمَهْ وقلنا :

265. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص.164.

266. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.699.

سنخرج. فلتفتحوا خطوةً لدمٍ فاضَ عنّا»[267]

ورد في المعجم الوسيط عن فعل أبَّ ما يأتي : «أبَّ : للسير أب وأبا وأبابا : تهيأ وتجهز، وأب إليه اشتاق ونزع، وأب على أعدائه حمل عليهم حملة صادقة. ويقال أبت أبابة الشيء : استقامت طريقته وأب الشيء أبا : قصده.»[268] ويمكنُ التنبُّهُ إلى أنّ الشاعِرَ لَمْ يوظّفْ هذه الكلمةَ إلا مرّة واحدةً في أعمالِه، وبمعنى قَصَدَ.

ومن الديوانِ نفسِه، تستوْقِفُنا كلِمة «باه» في قصيدة «فانتازيا الناي» :

«النايُ، ناح النايُ صاح النايُ في شجر النخيلِ

شجر النخيل سيشتهينا. مَوِّهينا وادخلي باهَ الصهيلِ»[269]

الباه والباهة في اللسان النكاح، وقيل : الباه الحظ من النكاح. وقال الجوهري : الباه مثل الجاه، لغة في الباءة وهي الجماع.[270]

ومنْ قصيدةِ «من فضة الموت الذي لا موت فيه» الواردةُ ضمْنَ المجموعة الشّعرية نفسِها هي أغنية، هي أغنية يورِدُ درويش لفظاً آخرَ غريباً يشير إلى الموْت. يكتب:

«كم مرةً ستعيدُ للأممِ المسيحَ على طبَقْ

من فضةِ الموت الذي لا موت فيهِ ولا درجْ..

كم مرةً ستعيدُ للأشياءِ أوّلها وللأسماءِ فكرتها البسيطةْ

كم مرةً ستمرُّ وحدك في «الطريق إلى دمشق»، ولا ترى

غير الفراغ المرّ، يا صحراءُ كوني نعمةً، كوني صغيرةْ

لتمرَّ قافلةُ الدعاءِ وقبضةُ القمح الأخيرةْ

كم مرةً ستكونُ آخرَ من يكونُ ولا يكونْ؟»[271]

فـ «درجوا : ماتوا ولم يخلفوا عقبا طووا طريق النسل والبقاء. ويقال للقوم إذا انقرضوا : درجوا. وفي المثل : أكذب من دب ودرج، أي أكذب الأحياء والأموات.

267. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص.17.

268. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص.2.

269. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص.64.

270. ابن منظور، 1994، لسان العرب، ص.380.

271. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص.99.

وقيل : درج مات ولم يخلف نسلاً، وليس كل من مات درج.»[272]

ومن ديوان أحبك أو لا أحبك، تثيرُ انتباهَنا كلمةُ «تفترع» الواردةُ في قصيدة «أغنيات حب إلى افريقيا»، يكتبُ درويش :

عيناك كالحبِّ المفاجئ
كالبراءة حين تُفترعُ البراءة.
مرَّ المغني تحت نافذة
وأعلن يأسه[273]

يعْمَد درويش، في هذه القصيدة، إلى توْظيفِ فعْل «تفترع» مَبْنياً إلى المجهول، ومُسنداً إلى البراءةِ. وقد ورَدَ هذا اللفظُ الغريبُ بمَعْنى أدْمى الشيء. حيْثُ : «افترع البكر : افتضَّها، الفُرْعَةُ دَمُها، وَقيلَ لهُ افتراعٌ لأنَّهُ أوَّل جماعِها؛ وهذا أوَّلُ صَيْدٍ فَرَعَهُ أيْ أرَاقَ دَمَهُ».[274] و«افترع البكر : فَرَعَها أيْ أدْمَاهَا»[275].

لنْ تنْتَفي الألفاظُ الغريبة عن مجموعَة أخرى هي : حصار لمدائح البحر، فَفِي قصيدة « بيروت»، يكتب درويش :

أهذي، رُبَّما أبدو غريباً عن بني قومي
فقد يفرنقعُ الشعراءُ عن لغتي قليلاً
كي أُنظِّفها من الماضي ومنهم..
لم أجد جدوى من الكلمات إلّا رغبة الكلمات
في تغيير صاحبها...[276]

يتمثَّل الشاهِدُ في هذه الأبيات المُدْرجَة في كلمة «افرنقع». وتفيدُ هذه الكلمة : «افرنقعوا عني : أي انكشفوا وتنحوا عني، قال ابن الأثير أي تحولوا وتفرقوا، والنون زائدة»[277]. وكذلك أفادت الكلمة هذا المعنى في المقطع المشار إليه.

272. ابن منظور، لسان العرب، ص.1353.

273. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى2، مرجع سابق، ص.85.

274. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.3395.

275. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص.684.

276. محمود درويش، حصار لمدائح البحر ضمن الأعمال الأولى2، مرجع سابق، ص.512.

277. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.3403.

وفي مديح الظل العالي، القصيدة التسجيلية التي وثّقت للاجتياحِ الإسرائيلي للُبنان سنة 1982، يعتَمِد محمود درويش لفْظاً غريباً يتمثّل في : «نثاري».

ماذا تبقّى منكَ غير قصيدةِ الروحِ المحلّقِ في الدخان قيامةٌ
وقيامةٌ بعد القيامةِ ؟ خُذْ نُثاري
وانتصِرْ في ما يُمَزِّق قلبكَ العاري،
ويجعلكَ انتشاراً للبذارِ[278]

وقد جاء في لسان العرب عن مادة «نثر» : «نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقا، مثل نثر الجوز واللوز والسكر. وكذلك نثر الحب، إذا بذر وهو النثار، والنثار بالضم ما تناثر من الشيء.[279]

ومنَ الألفاظ الغريبة التي أورَدَها محمود درويش مُفردَةُ «عسس». ففي قصيدة «رحلة المتنبي إلى مصر» من ديوان حصار لمدائح البحر، يكتُب درويش:

فأرمي القلب من سأمي إلى عسس الأمير
وقد تساوى الحبل والمحكوم
هل وطني قصيدتي الجديدة ؟[280]

يتّصِل اللفظُ الغريب في هذا المقطع بمُفردة «عسس»، والتي جاء شرحُها في اللسان كما يأتي : «عس يعس عسسا وعسا : أي طاف بالليل. والعسس : اسم منه كالطلب، وقد يكون جمعا للعاس كحارس وحرس».[281] و«العسس : من يطوف بالليل يحرس الناس ويكشف أهل الريبة، جمع عسس وعساس وعسسة».[282]

وبتأمُّلِ هذه الألفاظ الغريبة، منْ جديدٍ، وفي كُلِّيتها، يتَبدّى لنا أنّها ليسَتْ ذاتَ قرابة دلاليةٍ، بلْ دلالاتُها متنوعة ومختلفةٌ. كما أنّنا نجد صعوبة في نطْقِ بعضِها، إما لتنافُرِ حروفِها، أو لاجتماعِ حروفٍ ثقيلَةٍ في بناء الكلمة الواحدة مثل «يفرنقع». من جهة أخرى، يمكننا أنْ نقف، أيضاً، على رغبة درويش في الثّورة على بعْض المفردات الغريبة، وذلك

278. محمود درويش، مديح الظل العالي ضمن الأعمال الأولى2، مرجع سابق، ص-ص.334- 335.

279. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.4239.

280. محمود درويش، حصار لمدائح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.423.

281. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.2941.

282. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص.600.

بإحياء أفعال عربية مُهملَة مثل : «يجنزنا».

4.2. الانفتاح على الدخيل

راهنَ محمود درويش، منذُ ديوانِه الأوّل، على بناءِ مُعجَم شعْرِي تتبَدّى فيهِ ذاتيته؛ وذلكَ انطلاقاً مِن بناء خطاب شعري يقوم على تفاعُل أسماء التراث الإنساني بألفاظٍ عاميّة، وأخرى غريبَة. والملاحَظُ أنّ الشاعِرَ قدْ راهنَ أيْضاً، في هذا البناء، علَى ألفاظٍ أخرَى لا تَنْتَمي إلى اللّغة العَربية، وإنّما تبْدُو منْ صمِيمِها، وهي التي نُسَمّيها «الألفاظ الدخيلة». ويُوظِّفُ درويش هذا النّوعَ منَ الألفاظِ توظِيفاً واسِعاً، بحيْثُ تتبَدّى منْ جسَد العربيّة، وذلِكَ بالنّظرِ إلى شُيوعِ تداوُلِها بيْن مُتكلّمي العربية.

لقدْ وسّعَ درويش من دائرَةِ الألفاظ الدخيلة التي يعتَمِدُها، وأدخلَ مفرداتٍ كثيرة تنْتَمي إلى لغاتٍ مُتعدّدَة. على أنّهُ أحدثَ عليهَا مجموعَةً منَ التغيُّراتِ في أصْواتِهَا أو مقاطِعِ النّبْرِ فيهَا، بالنّظرِ إلى أنّ اللغاتِ تُخْضِعُ الكلماتِ الدخيلة لنظامِها المقْطعِي، فيتعَرّضُ اللفْظُ الدّخيل لتَحريفٍ في أصْواتِهِ، وطريقَةِ نُطقِه، فيَبْدُو، أحياناً، بَعيداً عنْ صورَتِه الأصلية، ويَصْطَبِغُ بخَصائِص اللّسانِ المُستَقْبِل.

وسَنَعتمدُ، في تناوُلنَا لِحضورِ الألفاظِ الدّخيلة في المنْجَز النّصي لدرويش، جدْولاً يُشيرُ إلى اللّفظ وموْقعِه ضمْن الأعمال، ثمّ معنَاهُ في لغتِه الأصليّة، على أنّنَا سَنَتَجَنّبُ إثباتَ المقاطِعَ الشّعرية، تجنُّباً لكلِّ إطالةٍ يمْكنُ أنْ يقعَ فيهَا البحثُ، أوْ خوْضٍ في دلالية ليْستْ من أهدافِنَا.

اللفظ الدخيل	أصله ومعناه	المصدر
أخطبوط[282]	حيوان بحري له ثمانية أرجل في رأسه، يوناني : Octapuos. ومعناه الأصلي ذو ثمانية أرجل.	ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، دار القلم دمشق، 2001، ص. 8.
الإسبرين[283]	دواء على شكل أقراص بيضاء. لعلاج الحمى والآلام.	

283. هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، ص. 80.

284. جدارية، ص. 78.

إسمنت[284]	الإسمنت إيطالي Cemento وهو الشيد نفسه1. أما الإسمنت المسلح فهو الخرسانة المدعمة بأسلاك الحديد فهو ترجمة للتعبير الفرنسي Beton armé.	– طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، دار البستاني للنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ص. 37. – ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، ص. 12.
الإسفلت[285]	يوناني Asfaltos وهو القار. والإسفلت زفت تطلى به الطرق واشتقوا منه فعلا وقالوا : سفلت الشارع أي عالجه بالإسفلت، فالشارع مسفلت.	طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، مرجع سابق، ص. 33.
الأوكسجين[286]	يوناني، مركب من Oxys أي حامض، وGennao أي ولد. وأصل معناه مولد الحامض، سمي بذلك لاعتقاد علماء الكيمياء أن جميع الحوامض تحتوي على الأوكسجين.	ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، ص. 15.
آلو[287]	كلمة تبدأ بها المكالمة الهاتفية، فرنسي Hallo. وقد ورد هذا اللفظ الدخيل في سياق استدعاء الشاعر للموروث الديني (يسوع/ محمد/ حبقوق)	نفسه، ص. 16.

28. أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 248.

28. أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 54.

28. أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 83.

28. عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 164.

الأوبرا[288]	مسرحية غنائية إيطالية Opera.	نفسه، ص. 18.
بار[289]	البار : محل مخصص في الفنادق وغيرها لشرب الخمر وجمعه بارات، إنجليزي Bar.	نفسه، ص. 25.
البترول[290]	البترول : فرنسي Pétrole. وأصل معناه زيت الصخور، وهو مركب من Petra أي الصخر وOleum أي الزيت. والبديل العربي للفظ هو النفط.	نفسه، ص. 32.
البرلمان من قصيدة "خطب ا لد يكتا تو ر الموزونة" (قصيدة غير منشورة بأي ديوان)	البرلمان : مجلس النواب وجمعه برلمانات. أصله فرنسي Parlement.	نفسه، ص. 27.
الباهارسيا[291]	اسم مرض شائع في مصر، أصل تسميته إنجليزي؛ وهو اسم دودة تسبب هذا المرض، سميت باسم العالم ثيودور بهارس.	نفسه، ص. 37.
بوليس[292]	شرطة، وأصل الكلمة إنجليزي Police.	نفسه، ص. 44.

288. أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 249.
289. مديح الظل العالي، ص. 33.
290. محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 129.
291. نفسه، ص. 178.
292. حصار لمدائح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 454.

جغرافيا[293]	يوناني مركب من Ge أي أرض وGarfo أي كتب ووصف، مرادفه تخطيط الأرض ووصفها.	طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، مرجع سابق، 20.
ديناميت[294]	مادة ناسفة معروفة، فرنسي Dynamite.	ف. عبد الرحيم، 2001، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، ص. 75.
سيجارة[295]	لفافة دقيقة من التبغ.	المرجع نفسه، ص. 78.
فانتازيا[296]	أي خيالي أو حلم جميل	
القيثار[297]	القيثار : يوناني Kithara وهي آلة طرب ذات ستة أوتار.	1. طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، مرجع سابق، ص. 109.
كاكي[298]	نسيج رمادي اللون تفصل منه ملابس عسكرية ويبدو أن صيغة كاكي بالكاف من الإيطالية Kaki.	ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، 115.

293. أحبك ولا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 102.
294. عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 162.
295. أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 254.
296. هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، ص. 62.
297. أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 76.
298. حصار لمدائح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 513.

لغم[300]	تركي، معناه قناة ومجرى Orygma في اليونانية معناه حفرة، والمراد به حشوة بارود تدس في ثقب الصخور فتنسفها.	نفسه، ص. 67.
متر[301]	وحدة الطول في النظام المتري وجمعه أمتار. وأصله يوناني معناه قياس وهو الأصل في قياس المساحة.	- ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، ص. 134. - طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، مرجع سابق، ص. 68.
نابالم[302]	مادة نفطية محرقة جدا تستعمل في القنابل (مادة نفطية محرقة جدا تستعمل في القنابل (إنجليزي).	ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، ص. 141.
الويسكي[303]	من المشروبات الروحية، إنجليزي Whisky عن اللغة الغيلية، وهي إحدى لغات اسكتلندا وأصل معناه : ماء الحياة.	نفسه، ص. 148.

300. العصافير تموت في الجليل ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 275.
301. هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، ص. 62.
302. أحبك و لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 102.
303. حصار لمدائح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 513.

يدُلُّ هذا الجرْدُ الذي أنْجزناهُ في مستوى الألفاظ الدخيلة المُوزّعة في أعمال محمود درويش، والتي لمْ نورِدْ إلا بعْضاً منْها لأسبابٍ منها عدَمُ الإطالةِ، على أنّ هذا الأخيرَ قدْ جعلَ منها ركيزةً أسَاساً لمُنجزِه النصي. كما يُشيرُ هذا الجرْدُ إلى تنوُّع مصادرِ الشّاعر، والتي كانَ الفِكْر الغربي أحدَ دعائِمِها. منْ جهةٍ أخرى، يبْدُو أنّ الشاعرَ قدْ وظّفَ ألفاظاً دخيلةً ذات التصاقٍ وثيقٍ بمظاهِرِ الحياة العامة؛ الاجتماعيةِ منْهَا والفكرية والسياسية. كما أنّ ألفاظاً مثل : البورجوازي والفاشي والإيديولوجي تكْشِفُ عن ملامِحَ من شخصية الشاعِرِ الفكرِية.

تتطلّبُ الزاوِية التي ننظُر منْها إلى المُعجَم الشِّعري، في أعمال محمود درويش، مقارَبةً تنْبَني على تفاعُل جميعِ عناصِر هذا المُعجم. فبناءُ القصيدةِ لدى الشاعر يتأسّس على تواشُجِ أسماء من التراث الإنساني وألفاظٍ عامية إضافةً إلى ألفاظ أخرى دخيلة، بحيْثُ تبدو منْدغمةً في الخطاب الشِّعريّ لدرويش، وذلكَ ما يؤَسِّسُ ذاتيتَهُ. فباللّغة، كما يرى عز الدين الشنتوف، تعبّر الذات عنْ مُمكنها، يكتب :

> «ففي التاريخ والمجتمع واللغة تستطيعُ الذات أن تخلُقَ مُمكنَها بالكتابة من حيث هي ممارسةٌ ماديةٌ للتأمل، لكن الانهمامَ بالذات يفترضُ وجودَ وعيِ الذاتِ نفسِها بتلك الممارسةِ خارجَ أيّةِ مراقبةٍ لمعنى ما تَكْتُبُ، بل لمعنى الكتابة نفسها. وعلى هذا الأساس تستطيع أن تُغيِّرَ أماكنَ تأملها دون إفراطٍ في ذلك الانهمامِ لتكونَ مُمارستُها تاريخيةً فعلاً.»[304]

لقدْ ترسَّخَ لدى الباحثِينَ أنّ المعجم الشّعريَّ يختلفُ عن المُعجم اللّغويّ، إذ بالرّغم من أنّ كليهما مَصدرُه اللغَةُ، إلّا أنّ المعجم الشّعريّ لا يتوقّفُ عندَ المعنى المعجمي للكلمة فحسْبُ، ولكنّه يخرجُ بها عن دلالَتِها الأصليّة إلى أخرى مُشتقّة من الجِذر اللغويّ ومنحرفةٍ عنه في كثيرٍ من الأحيان . فانتقاءُ المعجم اللغويّ وتوظيفُه ضمن سياق مخصوصٍ يدلُّ على دِراية أسلُوبيةٍ؛ لأنّ «إحدى مُميزات اللغة الأدبية هي تعويلُها المطلَقُ على طاقتِها الإيحائية دونَ الطاقة التّصريحية. وبهذِه الطاقة تَتَكَشّفُ لغَةُ المؤَلِّف وذاتيتُه، فالكلماتُ تكتَسِبُ مدلولاتِها الخاصّةَ والمميزة عبْرَ العمل المشترك للسياق»[305].

---

304. عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس، مرجع سابق، ص.39.

305. أمبرتو أيكو، «المرسلة الشعرية» في مجلة الفكر المعاصر، نص مترجم، العدد 18- 19، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1982، ص.103.

بَنَى محمود درويش، خلالَ تجربتِهِ الشّعرية، صَرْحاً مُعجمياً لهُ ذاتِيتُهُ الخاصّة. وقدْ تأتّى للشاعِرِ هذا الثراءُ اللّغوي انطِلاقاً من حرْصِهِ على إغنائِه دوْماً بالقراءات، والانفتاح على التاريخ والأسطورة والخطاب الديني، وقدْ كان درويش واعِياً بمركزية المُعجمِ في بناءِ النّص الشعري بما يتلاءَمُ وذاتِيَتَهُ في الخطاب، كتب :

«كان خوفي أن يكون معجمي الشعري أفقر [...] ربما عوالمي المتناقضة التي أشعر بها من حولي، لكل منها معجم مختلف عن الآخر. يعني أنني أضع السماوي إلى جانب الأرضي، الميتافيزيقي إلى جانب المادي [...] أحب هذه العلاقات القائمة بين المتناقضات وهي تحتاج إلى لغة تحمل هذا التوتر. ولا أخفيك أنني أقرأ كثيراً. [...] لدي رياضة يومية، أفتح «لسان العرب» كل صباح بطريقة عشوائية وأقرأ عن كلمة ما، وعن تاريخها وأصلها، وعن الاشتقاقات التي خرجت منها. وأكتشف دوماً أنني لا أعرف العربية جيداً.»[306]

يعلِنُ هذا التّصريحُ، بشَكْلٍ مباشر، عن اهتمام وعناية درويش بالمُعجم، بما هُوَ بنْيَةٌ تتأسّسُ على المُؤالفَةِ بيْن أنساقٍ مختلفة؛ لها الإيروسي والصوفي والسماوي والأرضي والميتافيزيقي والمادي، إضافَةً إلى البحْث في لسان العرب، بما يُغْني المعجم ويُقَوّيه.

3. بنية التركيب في القصيدة

إذا كُنّا قدْ وقَفْنا في المِحْورين السّابقيْن على مَفْهوم اللّغة، والمُعجم الشِّعري في المنجز النصي لمحمود درويش، فإنّنا نُقارب، هُنَا، البنية التركيبيةَ التي يَتَأسّسُ عليها خطابُه الشّعري؛ وذلِك منْ حيثُ طريقَةُ تنظيمها في الخطاب. فهَذا الأخير، في أسَاسه، ينْبَني على عناصرَ لُغوية، وبقدر ما تَتأَتّى للشاعر إمكانيةُ المؤالَفَة بينَها، فإنّ ذاتِيَته تتبَدّى في الخطاب الشعري، إذْ إنَّ إبداعِية العمل الأدبي تبْرُزُ انطلاقاً من طبيعَة اللُّحْمَة التركِيبيّة التي ينْصَبِغُ بها. تكتُبُ يمنى العيد :

«إن الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات، كما في بنية الزمان والمكان، التي تولد فضاء النص، وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها، وأرضا يتحقق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه»[307].

306. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، العدد 86، مرجع سابق، ص.24.

307. يمنى العيد، في القول الشعري، مرجع سابق، ص.127.

ومَعْلومٌ أنّ كل تأسِيس لُغوي، يقومُ بالأساس، على مِحْورينِ هما مِحْورا الاختيار والتأليف.[308] ويرى ياكبسون أنّ تْحديدَ الوظيفَةِ الشّعرية في أيّ نصٍّ فنّي لا يَتِمّ إلاّ داخِل قانونٍ عامّ للغة الشعرية. ولأجلِ ذلك عادَ ياكبسون إلى مبْدأ المحورَيْن الذي عَرَضَه سوسير وهما : محور الاختيار ومحور التأليف. كما أن الشاعر، وكما يكتب Gerard Dessons جيرار دوسون «ينتقي، بوعي أو بغير وعي، الكلمة الدالة من بين كلمات أخرى تؤدي المعنى نفسه ويركبها مع كلمات لإنتاج المعنى.»[309]

إنّ الشاعر عنْدما يعمَلُ على اختيار تركيبٍ ما، فإنّه، بالمقابُل، ينفِي أشكالاً أخْرى عديدة ومُمكنة. وتَتَحَدّد، انطلاقاً من هذا الاختيارِ، القيمَةُ الأدبية للعمل الشعري. فالذي يخلُقُ التمايُز بيْن المبدعين ليْسَ هو اختيارُ المفرداتِ، وإنّما عمليّةُ التألِيف بينها. فـ «لو كنا نعني باللغة (الشعرية) مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعني بها تراكيب مكونة من كلمات، ومصنوعة بأنساق معينة، فلا شك إذن من وجود لغة شعرية، لا تتميز عن سواها بمضمونها وإنما ببنيتها»[310].

تخْضَعُ اللغة العربية، نظرِيّاً، لنظامٍ مُعيّن في ترتيبِ المُفرداتِ. لكِنّ هذا النظامَ يتعرّضُ، في مستوى المُمارسةِ، وفي أحايِّنَ كثيرةٍ، لنوْعٍ من التّغيير، بما هُو خرْقٌ تبْنِيهِ اللّغةُ، وتؤسّسُ له انطلاقاً مِنَ العلاقاتِ التي تُقيمُها عناصِرُ الجملة فيمَا بينَهَا. وبالنّظرِ إلى الإمكاناتِ التّعبيريّة والتّركيبيّة التي تَقُومُ عليهَا اللغة العربيّة، وعدمِ تقيُّدِها بالرُّتبِ داخِلَ الجُملةِ، فإنّ الشعراءَ، عُموماً، قد توَجّهوا بِلُغَتِهِم الشّعرية مِنَ الجُمودِ إلى الحركَة. ولكنْ على الرّغمِ من هذه الإمكاناتِ المُتاحة أمامَ الشُّعراء، إلّا أنّ لكلٍّ منهُمْ حيِّزاً تركِيبيّاً خاصّاً به، يتحَرّكُ داخلَه، ويجعلُ منهُ إطاراً تتشكّلُ فيهِ ذاتيتُه في الخطّاب.

وتناوُلنا للظّواهر التركيبية، التي تَنْبَنِي عليها لُغة درويش، يُسْهِم في الكَشْف عن خُصوصية التركيبِ لديْه. إذ تَخْضَع طريقَةُ ترتيبِ المُفردات داخِل الجملة إلى عِدّة عوامل؛ نحوية وصرفية ودلالية وصوتية. وتركيزُ الشّاعر على أَحَدِ هذه الجوانب، يُؤثّر في اللغة تأثيراً مباشراً؛ ذلك أنَّ تحريكَ المفردات أفقياً إلى الأمَام أو إلى الخلْف، تَنْتُج عنْه ظاهِرة التقديم والتأخير، وظاهرةُ الاعتراض، وهُوَ الأمْر الذي يؤدّي إلى تغيِيرٍ في الدلالَة.

---

308. يمكن الرجوع إلى رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1988، ص. 33.

309. Gerard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, Paris, 1993p. 87.

310. صلاح فضل، نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1980، ص.349.

1.3. البناء بالقلب : بين التقديم والتأخير

يَنْدرِجُ اشتغالُنا على ظاهِرة التقديم والتأخير ضِمْن اهتمامِنا بالتركيب عند محمود درويش. وقد حَظِيت هذه الظاهرة بعنايَةٍ كبيرة من طرَفِ البلاغيينَ والنّحاة. إذْ إنَّ النحاةَ يعْتنُونَ بها للكشْفِ عن الرُّتبِ المحفوظة الثّابتة، والرّتبِ المتغيِّرةِ في الجملَة، وما يَجوزُ أنْ يتقدّم على غيْره ومَا لا يَجوزُ. أمّا البلاغِيونَ والأسلُوبيونَ فتوَجّهُوا إلى البَحْثِ في القيمة الدّلالية والفنية في النّصِ الشعري، انطِلاقاً منْ أنّه لا يَحْدُثُ تقديمٌ أو تأخِيرٌ إلّا لِغرضٍ بلاغِي مَخْصوصٍ، ونَجِدُ لهَذا المَبْدأ صدىً في كتاباتِ النقاد : «إن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة»[311]. مِنْ جهتِه، قسَّمَ عبد القاهر الجرجاني التّقديمَ إلى قسْمَين رئيسيْن :

> «تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي عليه، وفي جنسه الذي كان فيه. [...] وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعله بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ، ويكون الآخر خبرا له فتقدم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا»[312].

يَعمَدُ الشّاعر إلى تحريكِ مفرداتِ معجَمِه منْ أماكِنها الأصْلية، أُفقِياً، في اتّجاه الأمَام أو الخَلفِ، لِيُحقّق هدفاً مَا. وعلى هذا الأسَاسِ، يُؤدّي هذا التّحريكُ الأفقيّ، بما هو إعادة ترتيب مواقع الكلمات داخل الجملة، وظيفةً بنائِيةً في القصيدة، ويكْشِفُ عنِ الشّكل البنائي الذي يمِيلُ إليه الشّاعر منْ بيْن أشكال التقديم والتأخير، كَما يكْشِفُ، من جهةٍ أخرى، عنْ قدْرَة الشّاعر على توظِيفِهِ في بناءِ النّص الشعري، والتنصيصِ على ذاتيته في الخطاب الشّعري.

علَى أنّ الشُّعراءَ المعاصرينَ لمْ يَدَّخِرُوا جُهداً في توظِيفِ التّقديم والتأخير، بما هُما ظاهِرتانِ لُغويتانِ تَتَوَجَّهانِ نحْوَ إعادة ترتيب مواقِعِ الأدلَّة وَفْق قوانينَ لا يألَفُها المعيارُ. إضافةً إلى أنَّ «استعمال التقديم والتأخير جانبٌ لغويٌ صرفٌ، له أهميةٌ بليغة في إعادة تركيب اللغة بنقلها من المستوى اليومي إلى مجال أكثر انفتاحاً.»[313]

311. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد الأدبي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980، ص.213.

312. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، مكتبة صبيح، الطبعة السادسة، 1960، ص.82.

313. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص.197.

وتجدُرُ الإشارَةُ إلى أنّ تتبّع حركةِ المُفرداتِ داخِلَ التركيب الجُمَلي، يرتَبط بالتأويلِ الدلالي ارتباطاً وثيقاً، بالنّظرِ إلى كوْنِ العناصِر السّطحيةِ التي نَنْكَبُّ عليْها بالدَّرْسِ والتحليلِ، عناصرُ متحولةٌ ومختلفة عنْ تلكَ العميقة. على أنّ ما سنَقِفُ عليه، هُنا، يرْتبِطُ بالأشكالِ التركيبيةِ البارِزَة بشَكْلٍ جِليّ في تركيبِ الجُملةِ النّحويةِ عند الشّاعر.

1.1.3. تقديم الجار والمجرور

يدلُّ الافتتاحُ بمقاربَة تقديم الجار والمجرور، في أعمال محمود درويش، على هيْمَنَتِها وخُصوصيتِها في التّركيب عنْدَ الشاعِر. إذْ تُعَدّ هذه الظاهِرةُ من أكثرِ الظواهِرِ برُوزاً في مُستوى الصّياغةِ لديه، ومَرَدُّ ذلك سببان :

أوّلاً : سيْرُ الشاعر نحْوَ تحْطيم القواعِدِ الثابِتَة، مُحتذِياً بالشُّعراء المعاصِرين، انطلاقاً منْ اختيارِ مواقِعَ مختلفةٍ للجارِ والمجْرور، غيْر تلك التي ألِفَها القارِئُ.

ثانياً : خُصوصيةُ الجار والمجرور نفسِه، الذي لا يَحتَفِظُ برُتبةٍ معيّنة في بناءِ الجُملةِ عموماً، وعَلى هذا الأساس، فإنّ تحريكَهُ أفُقِيّاً، يكونُ أكثَرَ يُسراً من غيْرِه. ولمحمود درويش صُورٌ متعَدّدة في توظيفِ هذه الظاهرة، هي :

أ- تقديم الجار والمجرور على المفعول به

يكتب درويش في قصيدة «تموز والأفعى» :

تموز... يرحل عن بيادرنا
تموز... يأخذ معطف اللهبِ
لكنهُ يبقي بخربتنا
أفعى
ويترك في حناجرنا
ظمأ[314]

بتأمّلِ الأبياتِ، والكلماتِ التي تحْتَهَا خطٌّ، يتبَدّى لنَا تقدُّم الجار والمجرور (بخربتنا) و(في حناجرنا) على المفعول بهِ (أفعى) في الجملة الأولى، و(ظمأ) في الجُملة الثانية. والملاحَظُ أنّ التقدِيمَ قد جاءَ لتخصيصِ المكان وإبرازِه. كمَا يَتقدّمُ الجار والمجرور، مَع مُكمّلاتٍ إضافيةٍ على المفعول به، كجُملةِ الصّلة أو المُضاف إليهِ، ومثالُ ذلكَ ما أوْرَدَهُ الشاعر في قصيدة «مطر ناعم في خريف بعيد» من مجموعة العصافير تموت في الجليل :

314. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.114.

وأنا لا أريد
من بلادي التي ذَبَحَتْني
غير منديل أُمي
وأسباب موت جديد...[315]

تقدَّمَ الجار والمجرور وجملَةُ الصلة (من بلادي التي ذبحتني) على المفعول به (غير). وقد ساعَدَ التقديمُ على إبراز خصوصيةِ المكانِ (بلاده دون غيرها)، وأكّدَ على معاني الألَمِ والعذاب التي تَعيشُها الذاتُ بعيداً عن هذا المكان. أمّا وقوعُ المفعول به (منديل) الذي نابَتْ عنه (غير) إعرابياً، بعْدَ كلّ تلك المعاني يشدّدُ على تعلّقِ الذات بالوطن ورغبَتِها في الاتصال بِهِ.

ب – تقديم الجار والمجرور على الفاعل

لمُقاربَةِ شكلٍ جديدٍ من أشكال تقدّم الجار والمجرور، نُورِدُ أبياتاً من قصيدة «في انتظار العائدين» التي ضمّها ديوان عاشق من فلسطين، يكتبُ درويش :

– يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون ثائر
أنا لن أبيعك باللآلي.[316]

لقدْ أخّرَ الشاعِرُ الفاعِلَ (والدي)، مقابِلَ تقديم الجار والمجرور (عليها)، سعْياً لتأكيدِ المعنى وتقويَتِه، وإبعادِ أيّ تشكيكٍ في العلاقة المُحقّقَة بين الوطنِ والوالِدِ.

ج– تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل

يكتب درويش في قصيدة «رباعيات» من أوراق الزيتون :

في ليالي البردِ أحميكِ برمشي
وبأشعارٍ على الشمس تطوفْ !![317]

قدَّمَ الشاعرُ الجار والمجرور والمضاف إليه على الجملة الفعلية في البيت الأوّل، فيما أفادَ تصَدُّر الجار والمجرور للجملة التخصيصَ، وتحديدَ البُعد الزمني للتركيب. وفي الاتجاه نفسِه، يُقدّم درويش الجار والمجرور للتوضِيح والتفصيلِ، ومثال ذلك :

315. نفسه، ص.270.

316. نفسه، ص.121.

317. نفسه، ص. 73.

أين إنسانيّتي ؟ صحتُ
فسدَّ الباب كي يبصرني خارجَهُ. يصرخ بي :
من فكرة في صورة في سُلَّم الإيقاع تأتي المرأة المنتظرة.[318]

د – تقديم الجار والمجرور في أسلوب القصر

وفي شكْلٍ رابعٍ من أشكالِ تقدُّم الجار والمجرور، يكتُبُ درويش في قصيدة «الحزن والغضب» :

والريح عندكَ، كيف تُلجِمُها ؟
وما لكَ من سلاحْ
إلاّ لقاءُ الريح والنيران..
في وطنٍ مُباحْ ؟![319]

نلاحِظُ، في الشّاهد، تقدُّم الجار والمجرور (لك)، الذي وقعَ خبراً مُقدَّماً، على المبْتدأ (لقاء). ووُقوعُه في جمْلةِ القَصْر، أفادَ قصْرَهُ على المبْتدأ، وكانَ بذلك اللقاء هو المقصود منْ هذا التركيبِ.

هـ – تقديم الجار والمجرور، المتعلق بخبر محذوف، على المبتدأ

يكتُب درويش في قصيدة «من فضة موت لا موت فيه» من مجموعة هي أغنية، هي أغنية :

في قوّتي ضعفُ المرءِ، وفي انكساري قوةُ المعنى. فماذا
لو هبَّ نعناعٌ على أقفاص نفسي، وارتفعتُ على حطامي
العاليهْ[320]

قَدّمَ الشاعر الجار والمجرور والمضاف إليه (في قوتي) في الجملة الأولى، و(في انكساري) في الجملة الثانية، على المبتدأ في كِلْتا الجُملتين، وكلّ منهُما متَعلّق بخبرٍ محذوفٍ، وقدْ أفادَ تقديمُهُما القصْرَ والتخصيصَ؛ أيْ تخصيصَ المُسند إليْه بالمُسند. كما أورَدَ درويش الجملتين متَوازِيتَيْن في التركيب، مِمّا ارتقى بالإيقاع في البيتيْن.

318. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص.74.

319. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص.68.

320. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص.97.

و- تقديم الجار والمجرور على الخبر

ومن ذلك بيتا الشاعر في قصيدة «نشيد ثالث» من ديوان أوراق الزيتون:

الدمع على الشهداء الأحياء
عارٍ يا أمي[321]

تقدَّم الجار والمجرور، إضافَةً إلى النّعْتِ، على الخَبر. والتقديمُ، هنا، يفيدُ تخصيصَ الحالة التي يرفُضُ فيها الدمع. فإنْ قال الشاعر: «الدمع عار على الشهداء الأحياء»، كانَ الدمعُ مرفوضاً بجمْلَتِه أوّلاً، ثمّ يأتي بعْدَ ذلك التخصيصُ. لذلِكَ فقد نَهضَ التقدِيمُ بإزالة التوَهُّم الذي يُمكنُ أنْ يَتسرّب إلى ذهنِ القارئ في حالة تأخُّرِه.

ح- تقديم الجار والمجرور في الجملة المنسوخة

يُقدِّمُ محمود درويش الجار والمجرور في الجُملة المنسوخةِ، بشَكْلٍ كبيرٍ في أعمالِه، وبِصوَرٍ مختلفةٍ أهمُّها تقدُّمهُ على خبرِ الناسخ، كما في الأبيات الآتية من قصيدة «موت آخر وأحبك» من مجموعة محاولة رقم 7:

إن دمائي تطاردني، والحروب تحاربني، والجهات
تفتشني عن جهاتي
فأذهب في جهة لا تكون
كأنَّ يديك على جبهتي لحظتانِ[322]

قدّم درويش الجار والمجرور والمضاف إليه (الياء) على خبرَ كأنّ، ووقَع بيْن اسمِها وخبرِها لإفادَة التّحديد المكاني وتخصِيصه. منْ جهة أُخرى، قدّم الشاعِر، في موْضعٍ آخرَ، الجار والمجرور على الاسمِ والخبرِ، معاً، وجعَلَهُ متوَسّطاً بيْن الناسخ ومعمُوليْه في قولِه من قصيدة «أبي»:

أشعل البرقُ أوديهْ
كان فيها أبي
يربي الحجارا
من قديم... ويخلق الأشجارا[323]

321. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص.45.

322. محمود درويش، محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.173.

323. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص.153.

فقدْ تقدّم الجارُ والمجرور (فيها) على اسم كان (أبي) وخبرِها؛ الجملةَ الفعلية (يربي الحجار)، وقد أتى هذا التركيب بهذِهِ الشاكلة رغبَةً في إبراز أهمية البُعد المكاني. كما يُقدّم درويش الجارَ والمجرور على النّاسخ واسمِه وخبرِه في قوله من القصيدةِ السّابقة :

في حوار مع العذاب
كان أيوب يشكُر
خالق الدود.. والسحاب ![324]

صدّر الشاعِر الجملة الاسميةَ بالجار والمجرور والمضافِ إليه سعْياً لإبرازِ حالَةِ العذابِ، وتعظيماً لموقِفِ الصّبر والتّحمُّل الذي رافَق تلكَ الحالة.

2.1.3. تقديم الظرف

إذا كانَ محمود درويش قد عَمَدَ، كثيراً، إلى تقديمِ الجار والمجرور الذي حَقُّهُ التأخير، وهي العمليةُ التي وَسَمت التركيبَ اللغوي لمحمود درويش، فإنّنا نعثُر ضِمْنَ أشعارِهِ على شكْلٍ آخَرَ من أشكال التقديم؛ وهُوَ المتعلقُ بالظّرفِ. على أنّ الأصْلَ في الظرفَ أنْ يأتِيَ مُتأخّراً عنِ العناصر الأساسية البانية للجُملة. ولكِنّنا، مع محمود درويش، نعثُرُ لهُ على مواقِعَ جديدةٍ مختَلِفةٍ ضِمْنَ الجملة، وهو ما يَجْعَلُه يؤدّي وظائِفَ دلاليةً وتعبيريةً مختلفةً. وسنَقِفُ، فيما سيأتي، على بعْض أشكالِ تقديمِ الظُّروفِ عند الشاعر.

أ- تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل

يكتب محمود درويش في»قصيدة الأرض» من ديوان أعراس :

وفي شهر آذار، مَرَّت أمام البنفسج والبندقية خمسُ
بنات. سقطن على باب مدرسة ابتدائية. للطباشير
فوف الأصابع لون العصافير. في شهر آذار قالت
لنا الأرض أسرارها.[325]

تقدّمَتِ الظروفُ والمضافُ إليه والمعْطوفُ (أمام البنفسج والبندقية) على الفاعل (خمس بنات). وقدْ خصَّصَ التقديمُ، في المثالِ المُدرجِ، مكانَ وقوعِ الحدث، وأبْرزَهُ في التركيب. على أنّ اقترانَ المضافِ إليه بالمعطوفِ، في المَوضعِ نفسِهِ، يُوَضِّحُ بجلاءٍ المُفارقة

324. نفسه، ص.154.

325. محمود درويش، أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.282.

بين السلامِ والحرب، إذ يرمز البنفْسَج إلى الأول، وترْمُز البندقية إلى الثاني.

ب- تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به

يكتب درويش في قصيدة «عودة الأسير» ضمن مجموعة محاولة رقم 7 :

والآن، ألفظُ قبل روحي
كلّ أرقام النخيل
وكلّ أسماء الشوارع والأزقّة سابقاً أو لاحقاً
وجميع من ماتوا بداء الحب والبلهارسيا والبندقية[326]

نلاحظُ، في هذا المقطع، تقدُّمَ الظرف والمضاف إليه (قبل روحي) على المفعول به (كلّ). ووقوعُ الظرف متقَدِّماً على المفعول به، ومُتوَسطاً بينَهُ وبيْن الفاعل يبرِزُ البعد الزمني للتركيب. من جهةٍ أخرى، يلاحَظُ في البيت الأول تقديمُ ظرفٍ آخرَ هو (الآن) على الفِعل والفاعل، ومجيؤُه في صدارَةِ الجملة؛ وذلك من أجْلِ التركيز على اللّحظة الزمنية التي انبثَقَتْ منها الدلالة. ومثالُ ذلك كثير في أشعار درويش.

ج- تقديم الظرف والمضاف إليه على الخبر

يتقدم الظرفُ، أحياناً، على الخبر، ويأتِي متوسِّطاً بيْنَهُ وبينَ المبتدأ كما في المثالِ الآتي من قصيدة «بطاقة هوية» :

جذوري..
قبل ميلاد الزمان رستْ
وقبل تَفَتُّحِ الحقبِ
وقبل السرو والزيتونْ[327]

نلاحظُ، في هذا المثال، تقدُّمَ الظرف والمضاف إليه (قبل ميلاد الزمان) على الخَبَرِ الذي جاءَ جملةً فعليةً (رستْ). وفي تقديم الظرفِ، هنا، دلالةٌ على أهمّية البعد الزماني في بناءِ الدلالة، وإبْعادِ الشكوكِ المرتبِطةِ بانتماءِ الشاعر إلى أرضِه ووَطنِه.

326. نفسه، ص.178.

327. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى ،1 مرجع سابق، ص.81.

3.1.3. تقديم المفعول به

لمحمود درويش نمطان رئيسان في تقديم المفعول به هما :

أ- تقديم المفعول به على الفاعل

يكتب محمود درويش في قصيدة «أنا آتٍ على ظل عينيك»، من ديوان حبيبتي تنهض من نومها :

أكلتْ فرسي، في الطريق، جرادهْ
مزّقتْ جبهتي، في الطريق، سحابهْ
صلبتني على الطريق ذبابهْ ![328]

تقدّمتِ المفاعيلُ (فرسي/ جبهتي/ ياء المتكلم) علَى الفواعِلِ لأنّها أعظَمُ شأناً، ولأنّهَا تُشكِّلُ بؤرَةَ التعبيرِ في التَّركيبِ، فأكلُ الفرس، وتمزيقُ الجبهة، وصلْبُ الشَّاعِرِ، هي معانٍ ذاتُ أولويّة في التركيب، أمّا الفواعِلُ فقدْ جاءَتْ متأخّرةً، لأنّ دورَها البنائِيّ في الدلالة ضعِيفٌ، بحَيْث إنَّ حذْفَها لا يؤثّرُ في المعْنى كثيراً. من جهةٍ أخرى، فقدْ أدّى هذا التقدِيمُ غرَضاً إيقاعِياً، انطلاقاً من التّماثُلِ في التركيبِ بين الأبيات. إذْ إنّ كلّ بيْتٍ يتكَوّنُ، باستثناءِ تغييرٍ جُزئيّ في البيت الأخير، من فعل+ مفعول به+ مضاف إليه (الياء)+ جار ومجرور+ فاعل، وهذا التماثُل أغنَى الإيقاع في المقطَع الشعري.

ب- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل

يقدِّمُ محمود درويش المفعول به على الفعل والفاعل، في صُورٍ متعددة منْها أنْ يكونَ المفعولُ به ضميراً منفصِلاً، ويأتِي مُتقَدِّماً على الفعل والفاعل لِيُفِيد القَصْرَ والاختصاص، كما في المثال الآتي من قصيدة «أنا العاشق السيئ الحظ»:

ومَنْ أنت يا سَيِّدي الحب حتى نُطيع نواياك أو نشتهي
أن نكون ضحاياكَ !
إيَّاك أعبدُ حتى أراك الملاكَ الأخيرَ على راحتيّ.[329]

لقد تقدّم المفعول به (إياك) على فعْلِه لإفادَة القصْر، أيْ أنّ العبادَة مقصورةٌ على الحبّ، ومنْفيةٌ عنْ غيرِه في آنٍ.

328. نفسه، ص.341.

329. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص.51.

4.1.1. تقديم الخبر على المبتدأ

لنْ يكونُ وقوفُنَا في هذا العنْصُرِ على الخبَرَ عندَما يأتِي شبْهَ جملةٍ، والمبتدَأُ اسْماً نكرَةً؛ حيثُ إنّ التقديم في هذه الحالَةِ يكونُ واجِباً، ومنْ ثمَّ تتَقَلّصُ حريّةُ الشاعر في تركِيبِ الجملة. على أنّ المنجزَ النصي لدرويش يحْتفِي بتقديم الخبِر على المبتدأ عندَمَا يكونُ المبتدأُ ضميراً منفَصلاً والخبرُ اسْماً ظاهِراً، ولنَا في قصيدة «نشيد» من ديوان عاشق من فلسطين ما يؤكد ذلك، يكتب محمود درويش :

ذليلٌ أنت كالأسفلتْ
ذليل أنت
يا من يحتمي بستارة الضجرِ
غبيٌّ أنت .. كالقمرِ[330]

تقدّمَ الخبرانِ (ذليل) في البيْت الأول، و(غبي) في البيت الرابع على المبتدأ (أنت)، وذلك لإفادَة قِصَر المذلّة والغباوَة على المخَاطبِ. على أنّنَا نلمَسُ حضورَ شكْلٍ آخرَ من أشكالِ تقدُّم الخبَرِ على المبْتدأ، وإنْ كانَ شيُوعُه في الأعمال أقلّ، وهُو المرْتبِطُ بمجيء الخَبر متَقدّماً على اسم ظاهرٍ يقَعُ مبتدأً، كما في المثال الآتي :

غضبٌ يدي..
غضبٌ فمي..
ودماءُ أوردتي عصيرٌ من غضبْ ![331]

تقدّمَ الخبرُ (غضب) على المبْتدأ (يدي) في البيت الأول، كما تقدّم الخبرُ (غضب) في البيت الثاني على الخَبَر (فمي). وقدْ أفادَ تقديمُ الخبر، في هذا الموضع، تخصيصَ المُسندِ إليه (يدي، وفمي) بالمُسنَد (غضب)، فيكونُ الخبرُ المقدّمُ مقصوراً، والمبتدأُ المؤَخّرُ مقصوراً عليْه : ما غضب إلا يدي/ ما غضب إلا فمي.

5.1.3. تقديم الحال

شكْلٌ آخرُ من أشْكال التقديم المُهيمِنَة في أعمال محمود درويش، هو ذلِكَ المُتّصِل بتقدُّم الحال على صاحِبها، وعلى عامِلها، كما في المثال الآتي من قصيدة «قال المغني» :

هكذا متُّ واقفاً

330. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص.161- 162.

331. نفسه، ص.15.

واقفاً متُّ كالشجر ![332]

تقَدّمتِ الحالُ (واقفاً) في البيت الثاني على صاحِبها وعامِلِها معاً، وذلك لتأكِيدِ المعْنى الذي تُبرزُه الحالُ؛ ودليلُ ذلكَ تَكرارُ الحالِ بلَفظِهَا، ووُقوعُها مرّةً متأخِّرةً عليها، ومُتقدّمةً أُخرى، على أنّ تقديمَها إبرازٌ لهَا وتأكيدٌ لَمدلولِها. وفي موضِعٍ آخرَ منْ أوراق الزيتون يكتُب درويش مقدِّما الحالَ :

وحيداً أصنع القهوه
وحيداً أشرب القهوه
فأخسرُ من حياتي
أخسر النشوه[333]

نلاحِظُ، في هذا المقطعِ، تقدِيمَ درويش للحالِ (وحيدا) على العامِلِ وصاحِبِها، وذلكَ للإشارَةِ إلى دورِها في التركيب. فيتحوّل الغرضُ الأساسِي من التّركيبِ إلى تأكيدِ المعْنى، وإبرازِ أثَرِهِ في ذاتِ الشّاعرِ. من جهةٍ أخرى يلاحَظُ أنّ محمود درويش لا يكتَفِي بتقدِيم الحال على صاحِبِها، بلْ يتعدّى ذلك إلى تقدِيمها على العامِلِ أيضاً، لتكُونَ أوّل ما تلتَقطُه عيْن القارئ.

6.1.3. تأخير الفاعل

من الأشكالِ التّركيبيّة البارِزَة في المنْجزِ النّصي لمحمود درويش، تأخيرُ الفاعل عنِ الفِعْلِ بصورَةٍ لافِتة للانتباهِ. ويأتِي تأخيرُ الفاعل لتأدِيَةِ غايةٍ جماليةٍ أو دلالية كالتركيزِ على الحدثِ، أو خلْقِ نوْع من التّرقّبِ لمعرفة الفاعِل، ممّا يزيدُ من تعلُّقِ القارِئ بالنّص، ومن ذلك ما أوْرَده الشّاعر في قصيدة «حجرة العناية الفائقة» :

لدينا كثير من الوقت، يا قلب، فاصمُدْ
ليأتيك من أرض بلقيس هدهدْ.[334]

يقدِّمُ المقطَعُ، المشار إليهِ أعلاهُ، وجْهاً آخرَ من أوْجُه تأخُّر الفاعل (هدهد)، مقابِلَ تقدُّم المفعول به (الكاف) والجار والمجرور والمضاف إليه. على أنّ الغاية من ذلكَ التشويقُ إلى معرفة الفاعِل، والرّغبةُ في تجديدِ البنية التّركيبيّة للجُملة.

332. نفسه، ص.96.

333. نفسه، ص.39 - 40.

334. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.46.

وبالجُملة، يُعَدُّ اعتمادُ الشاعِر، في مُمارستِه النصية، على ظاهِرَةِ التّقديم والتّأخير، بمَثابة سعْيٍ نحْوَ تجديدِ البنية التركيبيّة ودَمْجِها في بناءِ خطابِهِ الشِّعري. على أنّ ما ثَمَّ الوقوفُ علَيْهِ من تقديم الجار والمجرور، والظرف، والمفعول به، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الحال، وتأخير الفاعل، ليسَتْ وحْدَها أوجُهُ التقديم والتأخير الحاضرةُ في أشعارِ درويش، بل إنّنا نعْثُر ضمْنَ مُنجزِه النّصي على أوجه أُخرى لهذه الظاهرة، كتقديمِ الخبَرِ في الجُملة المنسُوخة[335] ، وتأخير مَقُول القول[336]، والتقدِيم في التركيب الشرطي[337].

يتبَدّى، انطلاقاً مِمّا تمّت الإشارة إليه، أنّ ظاهرة التقديم والتأخير، ظاهرةٌ بارِزةٌ في الخطاب الشعري لدرويش، بِمَا هي استراتيجيّة في البِناءِ، تَكشِفُ عن قدرة إبداعِية للشاعر، ورغبةٍ منْهُ في إبدال طرَائِقِ التّركيب، والعمَلِ على التّأسيسِ لذاتِيتِه وفَرادَتِه في بناء الخطاب الشّعري. وبالجُملة، فإنّ الشاعرَ يستَغِلُّ حرية حركة الجار والمجرور، والظرف، من أجل كَسْر المعيارِ المألُوف للجملة النّحوية، رغبةً في الإيضاح أو التّحديد المكاني أو الزّماني أو تأكِيد المعْنى. وهيَ الأهدافُ التي تنْسَحِب على باقي أشكالِ التقديم والتأخير المُعتمدةِ من طرفِ الشّاعر.

2.3. الاعتراض وبناء الدلالة

يتقدّمُ الاعتراضُ كمظهَرٍ آخرَ من مظاهر الحركة الأفقية، والذي يتَحَقّقُ بإدْخال عنْصُرٍ، أوْ أكثَرَ بيْن طرفيْن متلازِمينِ في المعْنى والبناء، فيعْمَلُ الاعتِراضُ على الفَصْل بينهُما. وبهذا الفصل يَحدُثُ تحريكٌ في عناصِرِ التركيب عن مواضِعِها الأساسية في الجُملة؛ كإدْخال الجار والمجرور، أو القسَم، أو النّداء، بين المبتدأ والخبر من جهةٍ، وبيْن الفِعل والفاعل من جهةٍ أُخرى.

لقدْ تعرّضَ البلاغيونَ القدماءُ لظاهرةِ الاعتراض، ووظيفَتِها البلاغية بكَبيرِ عناية، مُتخذينَ من البُعد الدّلالي أساسَ التّفسيرِ. ويكادُ هؤلاء يجْمِعون على أنّ الاعتراضَ

335 . أنظر : «تكاد أن تقتلني الظنون»، من قصيدة «رسالة من المنفى» ضمن \الأعمال \الأولى \1، ص. 45.

336. يورد محمود درويش في قصيدة «تحدّ» مقطعا يؤخر فيه مقول القول على القول، مقابل تقدم متعلقات متعددة : «سأقولها في غرفة التوقيف..... مليون عصفور» (نفسه، ص. 132 - 133.).

337. ومن ذلك ما أورده الشاعر في قصيدة «ولاء» :

«أطعمتُ للريح أبياتي وزخرفها

إن لم تكن كسيوف النار.. قافيتي !» (نفسه، ص.17.).

نوْعٌ من التحريك الأفقي للعناصِر اللغوية. فهذا أبو هلال العسكري يكتُب في تعريف الاعتراض أنه : «اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه»[338]. أمّا ابنُ الأثير فيَرى بأنه «كلام أُدخِل فيه لفظ مفرد أو مركب، لو أُسقِطَ لبقي الأول على حاله»[339]. انطلاقاً مِمّا تقدَّمَ فإنَّ الشاعِرَ، واعتماداً على الاعتراض، يَقومُ بقطْعِ التسلسُل الدلالي كيْ يبنِيهُ، من جديد، على خصوصيةٍ ما لَهُ علاقة بالسّياق، ثُمّ يصِلُ ما قطعَهُ دونَ أن يؤدّي ذلكَ إلى خلل في المعنى، أو إبهامٍ في فهْم الدلالَة.

من جهتِه، راهَنَ محمود درويش، على اعتِمادِ ظاهِرةِ الاعتراضِ، ووَظَّفَهَا توظيفاً لَهُ التعدُّدُ والاختلاف؛ سواءً بيْن عناصرِ الجملَة الفعلية، أو بيْن عناصِرِ الجملة الاسمية، أو بينَ عناصر الجملة الشّرْطية. على أنّهُ يمْكِنُ التّنَبُّه إلى أنّ ظاهِرة الاعتراضِ لا تشِيعُ عنْدَ الشاعر بدرجَةٍ كبيرةٍ، مقارَنَةً بظاهِرة التّقديم والتأخير التي تناولْنَاها بالتّحليلِ سابقاً. ويَعني هذا الاستنتاجُ أنّ الجُملةَ النحويَةَ عنْد درويش تميلُ إلى التّماسُكِ النّحوي، والتسلْسُلِ الدّلالي، وهُوَ ما لا يَدعُ مجالاً لدخولِ عناصِرَ إضافيةٍ تُهدِّدُ ذلكَ التماسُكَ، أو تُخَلْخِلُ ذلك التسلسلَ.

1.2.3. الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية

تتَعَرّضُ عناصرُ الجملة الفعلية (الفعل والفاعل والمفعول به) إلى نوْعٍ من التّحريك الأفقي، الذي يتيح الاشتغالَ أمام عناصِرَ جديدةٍ؛ تَقَعُ معتَرِضةً بيْنَ تلك العَناصر الأُولَى. ويأتي الاعتراضُ بيْنَ عناصِرِ التركيب، في شِعر محمود درويش، على أنماطٍ مُتعدّدَة.

أ- الاعتراض بين الفعل والفاعل

يقَعُ الاعتراضُ بينَ الفعل والفاعِل بآلياتٍ متَعدّدةٍ، أبرزُها الاعتِراضُ بشبْهِ الجُملة. ولنَا في قصيدة «المناديل» من ديوان عاشق من فلسطين ما يشير إلى ذلك :

كفنٌ مناديل الوداع
وخفقُ ريح في الرمادِ
ما لوَّحَتْ، إلّا ودم سال

338. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة، 1952، ص.441.

339. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1939، ص.183.

في أغوار واد
وبكى، لصوت ما، حنينٌ
في شراع السندبادِ[340]

اعترَضَ الشاعِرُ في البيت الخامس، من المقطَعِ المُثبَتِ، بشبْهِ جملةٍ (لصوت ما) بيْن الفعل والفاعل (بكى... حنين). ووقوعُ شبْه الجملة معترِضةً بين الرُّكنين الرئيسَيْن للجُملة يُفيدُ إبرازَها، والتّنبيهَ عليْها.

ب- الاعتراض بين الفعل والفاعل من جهة، والمفعول به من جهة ثانية

وتجدُرُ الإشارةُ إلى أنّ هذا النّمَطَ منْ أكثَرِ أنماطِ الاعتراضِ بروزاً في أشعار محمود درويش. كما يتّخِذُ هذا النمط أشكالاً متَعدّدةً منها الاعتراضُ بجملةِ النّداءِ. من ذلِك ما كتبَهُ درويش في قصيدة «عودة الأسير» من ديوان محاولة رقم 7 :

قد زيَّفوا يا مصر حنجرتي
وقامةَ نخلتي
والنيل ينسى
والعائدون إليك منذ الفجر لم يَصِلوا[341]

وقَعَ الاعتراضُ بجملة النداء (يا مصر) بيْن عناصِرِ الجملة الفعلية (قد زيفوا حنجرتي) إبرَازاً للمُنادى، وسعياً إلى استحضارِه في مُستوى التركيبِ، لاسيما وأنّ الشاعر، في هذه القصيدة، يكْشِفُ عن تعلُّقِه الدائم بمصرَ، ورغبَتِه في الإقامة بيْنَ أهلِها. وهُو ما أكّدَهُ تكريرُ النداءِ في القصيدَةِ عشْر مرّاتٍ.

كما وظَّفَ محمود درويش، أيضاً، الاعتراضَ بجملَةٍ اسمية منْسُوخة، وذلِك في قصيدة «المناديل» :

وتعوَّدي ما دمت لي
موتي... وأحزان البعادِ ![342]

لقد اعترَضَت الجملة الاسمية المنسُوخة (ما دمت لي) بيْن الفِعل والفاعِل منْ ناحية، والمفْعولِ به من ناحية ثانيةٍ (تعودي... موتي). وبذلِكَ، علّقَ الشاعر، بهذا الاعتراض،

340. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص.135 - 136.

341. محمود درويش، محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.183.

342. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.135.

حدَثَ الموْتِ والحُزن على دوامِ علاقَتِه بالمَحبوبَة. ونَعثُر في القصيدةِ نفسِها على شكْلٍ آخرَ من أشكالِ الاعتراضِ هو المُتّصَلُ بالجملة الفعلية، والتي تأتي، أيْضاً، معتَرضةً بيْن الفِعل والفاعِل، والمفعول به :

رُدِّي سألتُكِ، شهقة المنديل
مزمارا ينادي..
فرحي بأن ألقاكِ وعداً
كان يكبر في بعادي[343]

وقعَتِ الجملةُ الفعلية (سألتك) بين الفاعل والفاعل (ردي)، والمفعول به (شهقة)، وأفادت الرّغبة في تأكِيد الحدث، وتحقّقِه.

ج- الاعتراض بين المفعولين

وكَما يقعُ الاعتراضُ بيْنَ الفعل والفاعل، أو بين الفعل والفاعل، والمفعول به، فإنّهُ يقعُ أيضاً بين المفعولين، ومن ذلكَ ما كتبَهُ الشاعر في قصيدة «مغني الدم» :

ومغنيك الذي تاب عن النوم تسلّى بالسهر
سيُسمّي طلعة الورد، كما شئتِ شررْ[344]

لقدْ وقعَتِ الجملةُ الفعليّة (كما شئت) بين المفعول الأول (طلعة) والمفْعول الثاني (شررا). ومن ذلك، أيضاً، ما ورَد في قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» من آخر الليل :

سألته، معذباً نفسي، إذن
صف لي قتيلاً واحداً.[345]

جاءَتْ جُملة (معذبا نفسي) معترِضةً بين المفعول الأول (الهاء) والجملة الفعلية التي سدّتْ مسَدّ المفعول به الثاني (صف لي قتيلا واحدا).

2.2.3. الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية

لا تقْتَصِرُ ظاهرة الاعتراض، في المنجز النصي لمحمود درويش، على التّمَوْقُع بين عناصر الجملة الفعلية؛ من فعل وفاعل ومفعول به، بل نرَاها تمْتَدُّ لتمَسّ العناصر الرئيسة

343. نفسه، ص.136.
344. نفسه، ص. 217.
345. نفسه، ص.206.

للجملة الاسمية من مبتدأ وخبر. على أنّ لهذا الامتدادِ أشكالاً متعددة وصوراً شتّى، منها الاعتراضُ بجملة النداء، والتي نعْثُر في قصيدة معنونة بـ «حبيبتي تنهض من نومها»، من الديوان الذي يحمل العنوان نفسه، على مثال لها. يكتُب الشاعر :

عيناك، يا معبودتي، هجرةٌ
بين ليالي المجد والانكسار[346]

نلاحِظُ أنّ الشاعِرَ فصلَ بيْن المبتدأ (عيناك) والخبرِ (هجرة) في البيْت الأوّل بجمْلةِ النّداء (يا معبودتي). على أنّ الاعتراضِ، بجملة النداء، أفادَ، هنا، التعظيم، والتأكيد على خصوصية الحديثِ إلى المُنادى. ومنْ أشكال الاعتراض المَوَظّفَةِ من طرفِ الشاعرِ الاعتراضُ بجملة الاختصاص. ولنا في قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» ما يُشيرُ إلى هذا التوْظيفِ المُختلِفِ للاعتراضِ. يكتب الشاعر :

نحن الخارجين من العراء لتلبس الأشجارُ أثوابَ السماء نسير
ضدَّ المملكهْ
ضدَّ المغنّي حين يرضى
ضدَّ اعتقال المعركه ![347]

جاءَت (الخارجين) مفعولاً به لِفِعْلٍ محذوفٍ تقديرُه أخُصُّ. وقدْ وقعَت جُملةُ الاختصاصِ، بمتعلقاتِها، بين المبتدأ (نحن) والخبرِ الذي جاءَ بدَوْرِه جملَةً فعليةً (نسير ضد المملكة)، بغرَضِ التَّخصيصِ والتوْضيحِ. ومنْ أوجُه الظاهرة، أيْضاً، الاعتراضُ بجمْلة اسميةٍ تامّة، وهُو ما نَجِدُ لهُ مِثالاً في قصيدة «متر مربع في السجن» :

هو البابُ، ما خلفه جنّةُ القلب. أشياؤنا- كُلُّ شيء لنا-
تتماهى. وبابٌ هو الباب، بابُ الكنايةِ، باب الحكاية. بابٌ[348]

فجُملَة (كل شيء لنا) جملةٌ اسمية مستقِلّة، جاءَتْ مُعترِضةً بيْن المبتدأ (أشياؤنا) والخَبرِ (تتماهى). وكأنّ الشاعِرَ يُقرّرُ في نفسِ المُتَلَقّي أنّ كلّ شيءٍ يمْتَلِكُه يأْخُذُ هُوِيّته الحقيقيّة، دونَ استِثْناء.

346. نفسه، ص.332.

347. محمود درويش، تلك صُورتها وهذا انتحار العاشق ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.218.

348. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص.41.

3.2.3 الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة

يكتُب محمود درويش في قصيدة «الورد والقاموس»:

إنني أبحث في الأنقاض عن ضوء، وعن شعر جديد
آه.. هل أدركت قبل اليوم
إن الحرف في القاموس، يا حبي، بليد[349]

وقعَ الاعتراضُ، في البيتِ الثالثِ، بجملةِ النداء (يا حبي) بيْن اسم إنّ (المحذوف)، وخبرِها (بليد). كما يأتِي الاعتراضُ، في بعْض أشعار درويش، بيْن عناصر الجملة الاسمية المنسُوخةِ، أحياناً، بجملةٍ فعليةٍ، ففِي قصيدة «أغنية حب على الصليب» يكتب الشاعر :

أحبكِ، كوني صليبي
وكوني، كما شئتِ، بُرْجَ حمامْ
إذا ذوَّبتني يداكِ
ملأت الصحاري غمام[350]

لقد اعترضَت الجملةُ الفعلية (كما شئت) بيْن اسم كانَ (الياء) وخبرِها (برج). وقدْ أفادَ الاعتراضُ، هُنَا، شموليةَ الحبِّ وشساعته، حيْثُ يؤكِّد الشاعرُ محبّته لمدينة القدس، سواءً تسبّبَتْ في عذابِه، أو كانَتْ سبَباً في سَلامَتِه. كما وظَّف درويش الاعتراضَ بيْن عناصرِ الجملة المنسوخة بجُملةِ القَسَم، ومنْ ذلكَ ما أورَدَه في قصيدة «وهم»[351] منْ ديوان أوراق الزيتون :

أنا عـارفٌ أن الرمـاد نـهايـتي ... ما دمتُ حول لظى الشفاه.. أحومُ
لكنني - وحياة أبخل بـسمـة - ... يعتـــز فـــيها عمـــــري المهـــزوم
راضٍ بـأي نهــــايـة مـا دام في ... حـضن المـلاك ضريحي المرحـــوم[352]

349. محمود درويش، آخر الليل ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.188.

350. نفسه، ص.180 - 181.

351. قام محمود درويش بحذف هذه القصيدة، إلى جانب قصائد «حبنا»، و«غزلية» و«الموعد الآخر» من الطبعة الصادرة بعد تلك التي اعتمدناها. وهي بذلك إشارة، من جديد، إلى ظاهرة الحذف وإعادة الكتابة التي سار فيها درويش في أشعاره الأولى.

352. محمود درويش، أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، 1969، ص.87.

اعترَضَتْ جملَةُ القسَم (وحياة أبخل بسمة) بينَ اسم لكِن (الضمير المتصل)، وخبرِها (راضٍ). وقد أدّى القسَمُ غرَضَ التوكيد وإبرازِ مكانةِ المُقْسَمِ به. ومِمّا يمْكِنُ الانتباهُ إليه هُوَ أنّ الاعتراضَ بالقَسم منْ أشكالِ الاعتراضِ النادِرة عند درويش، سواء كانَ بيْن عناصِر الجملة الفعلية، أو بينَ عناصِر الجملة الاسمية، بلْ يمْكِنُنا أنْ نذهَب إلى القول بأنّ القَسَم من الأشكال التركيبيّة النادِرة في أشعار محمود درويش.

4.2.3. الاعتراض بين متممات الجملة

ومنَ الأشكال التركيبية النادِرة، أيْضاً، في أشعار درويش، الاعتراضُ بيْن مُتمّماتِ الجملة. على أنّ هذا النّوعَ من الاعتِراضِ يُحدِثُ لدى القارئ نوْعاً من الارتباكِ، حيْثُ قطع الدلالة، ثُمّ وصَلها على النّحو الذي نَقِفُ عليْه في هذا المثال :

تركتُ الحبيبةَ– لم أنسها– في غروب الشجرْ[353]

وقعَتِ الجملة الفعلية (لم أنسها) مُعترَضَةً بيْن المفعول به (الحبيبة) وشِبه الجُملة التي تقَعُ حالاً (في غروب الشجر)، وفائِدةُ الاعتراضِ، هُنَا، تأكيدُ العلاقةِ بيْن الشاعِر ووطنِه. ومنْ أمثلَةِ وقوعِ الاعتراضِ بيْن مُتمّمات الاعتَراضِ أيضاً :

يا جسرنا الممتدّ من فرح الطفولهْ–
يا صليبُ– إلى الكهولهْ
الآن/
نكتشفُ المدينة فيكَ
آهٍ... يا مدينتنا الجميلهْ ![354]

اعترَضَتْ جملة النداء (يا صليب) بيْن العناصر المُتلاحِقة دلالِياً (من فرح الطفولة إلى الكهولة»، وأرْبكتِ القارئ، وأبطأتْ تسلْسل الدلالةَ في الأبيات.

وبالجُملة، لَمْ يَسِرْ محمود درويش في طريقِ توظيفِ ظاهرةِ الاعتراضِ على شاكِلة واحدةٍ، وإنّما عدّدَ ونوّعَ في أشكال الاستعمال، وفي وظائِفِها الدلالية، التي تَراوَحتْ

353. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص.124.

354. نفسه، ص.267.

بيْن التّخصيص والتأكيد والتَّقرير، على أنّها، نادِراً، ما أَتتْ لِتُحقِّق التَّشَاكُلَ اللفظِي أو الإيقاع الشعري.

الفصل الثاني

اللـــغة والخـــطـــاب

مدخل

لا يَخْفَى الوعْدُ الإجرائي الذي ينْطوي عليَه بناءُ موضوعنا، اعتِماداً على الانطلاقِ منَ النّص الشِّعري نفْسِه، نحو استخلاصِ نظريّتِه؛ ذلك أنَّ جعْلَ القصيدة مَرْكزَ القراءة، يُسْهِمُ في تَعمِيقِ البحثِ في عناصِرَ مرتبطةٍ بالموضوع، واستنْباتِ زواياً جديدةً تنْظُر إليْه وتُسائِلُه، ثمّ تفْتَحُهُ على آفاقٍ أرْحبَ. ولقَدْ سمَح المنجز النصي لمحمود درويش، خلال تلقّيه، بقراءاتٍ نقدية وأكاديمية لها التّعدُّدُ والاختلافُ من حيْثُ الموجّهاتُ القرائية التي نظَرَت إليه، وهو ما أكدنا عليه في مواضع متعددة من هذه الدراسة.

وقدْ رأيْنا، في الفَصْلِ الأوّل منْ هذا القِسْم، كيْفَ بنَى الشاعرُ مفهُومَهُ للّغةِ انطِلاقاً منْ نصّه الشِّعري، وجَعَل منْهَا دالاً بنائِيّاً للقصيدة، مُراهناً على عُنْصُريْ المُعجم والتّركيبِ، الموسومين بالتعَدُّدِ والاخْتِلافِ؛ حيث تبدى تركُّبُ المعجم من تفاعل أسماءٍ من الثقافة الإنسانية مع ألفاظٍ من العامية وأخرى غريبة، ودخيلة، وهو ما أكْسبَ لغة درويش ذاتيةً تجعَلُنا قادرينَ على تمييزِ خطابِه الشِّعري. أمّا من حيث التركيبُ، فقد كان لظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الاعتراض أثرٌ بارزٌ في البناء التركيبي للجملة في شِعر درويش، انطلاقاً من التنويع الذي طالَها، ورهانِ الشاعِر على بناءِ خطابِه الشِّعري، تركيبياً، اعتماداً علَيْها.

وسيكونُ اشتغالُنا في الفصْل الرابع، والأخير من هذه الدراسة، على خُصوصِيّة اللغة عند درويش، أي ما يميّزُ لُغةَ الشّاعِر ويسِمُها بالفَرادة، انطلاقاً ممّا أسمَيناهُ : «زمنية التركيب»؛ حيث تتبدّى لنا لغة درويش، منْ حيثُ التركيبُ، موسومةً بالخُصوصية، ومُميّزة عنْ باقي أعْمال الشّعراء. وهي خَاصّةٌ امتزَجَتْ بالمُنجَزِ النّصي للشاعِر، طيلَةَ مسارِهِ الإبداعِيّ. كمَا ستَتَوسّعُ مقاربَتُنا لتَتَبّعَ إبدالاتِ اللغةِ في الخطابِ الشّعري لدرويش، وما ارتبَطَ بها من إبْدالاتٍ مُتقَطّعةٍ، ثُمّ الوقوف على الوضْعِية التي آلَ إليْها الخِطابُ الشعري عنْدَ الشاعِر، انطِلاقاً منْ أزْمَةِ الكِتابَة لديْه، و مركزية اللغة.

1. خصوصية اللغة

1.1. سياج أولي

تناوَل هنري ميشونيك مفْهُومَ اللّغةِ في مجْمُوعة من كُتُبِه ضِمْن مشرُوعه الذي أسّسَ فيه لشعرية الإيقاع، والتي أحدثت إبدالاً في نظرية الشعر، انطلاقاً من قيامها على استراتيجية نقدية رجّت كثيراً من التصوّرات التي ارتبطت بتأمل الشعر، فيما هي أعطت للإيقاع سُلطةً، صارَ بها الدالّ الأكبَر، بما هو «مرور في اللغة، مرور المعنى، أو بالأحرى مرور الدلالية، ما يصنع المعنى، في كل عنصر من عناصر الخطاب.»[355].

وقد ضَمَّ كتابُ ميشونيك *Dans le bois de la langue* تأمُّلاتٍ ودراساتٍ عن اللّغة. ومن بيْن المواضيعِ التي ناقَشَها الناقدُ في هذا الكتابِ موضُوع : Le Génie de la langue وهو ما نُقابِلُه بـ : خُصوصِيّة اللُّغة، مُبْعدين مقابلاتٍ أخرى تتقَاطَعُ معَها في الحقْلِ الدلالي، ومنها العبقرية والسِّحر، حيث نعْثُرُ لكلمة Génie، التي يستعملِها ميشونيك لتوْصيفِ اللغة، في مُعجم لاروس على ما يأتي:

> «Génie : في الحكايات العجائبية، هو الخارق الذي يسخر القوى الخارقة، وهي أيضا تجسيد استعاري لفكرة مجردة، وهي القدرة الطبيعية الكامنة في عقل شخص ما، والتي تجعله قادراً على تصميم أو خلق أشياء أو مفاهيم ذات نوعية استثنائية، وهي مجموع الخصائص الطبيعية والضرورية التي يتميز بها شعب، أو لغة، أو حضارة ما [...] وتمنحهم أصالتهم».[356]

355. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit, p.217.

356. *Grand Larousse de la langue française*, op. cit, p. 2784.

تشترِكُ التعريفاتُ، التي يمْنَحُها معجم لاروس لـ Génie في معاني : الفَرَادة، والتميُّز، وخرْقِ المألوف، وترسيخِ الاستثنائي، ومنْح الأشياء أصالَتَها. على أنّنا نختارُ من بيْن هذه المعاني مُصطَلح الخُصوصيّة، لتوصيفِ الاستثنائيّ والأصيلِ في لُغة درويش.

ويُصَدِّرُ ميشونيك تأمُّلَه بإيرادِ قوْلٍ لميشيل ، فيكْتُب : «كل كاتب ملزم بأن تكون له لغته، مثلما أن كل عازف كمان مجبر بأن يكون له صوته الخاص»[357]. كما يأتي ميشونيك على التّمييز بيْنَ خُصوصية اللغة، وخصوصية الكُتّاب، ويقِفُ على الخلْط الذي طالَ التمييز بيْنَهُما، فيَكْتُب :

> «هناك تقاطع غريب، بل مجموعة من الالتباسات بين الخصوصيتين، تلك الخاصة باللغة، وتلك المتعلقة بالكُتّاب، بحيث تبدو الالتباسات متميزة جدا ومتشابكة. وهو ما يدفع إلى الاهتمام بالكشف عن هذه العقدة المكونة من عناصِرَ شِبه بَدَهِيّة ومُتناقِضَة في آنٍ.»[358].

يصْعُبُ إذن التمييّزُ بيْن خُصوصِية اللّغة، وخُصوصية الكُتّاب، لأنَّ الإشْكالَ يتَعَمَّقُ، حينَما يتعَلّقُ الأمْرُ بالعَناصِر التي تجعلُ اللُّغةَ مُتَّسمة بالخصوصية أو الفَرادَة. فقراءةُ العمل الأدبي لا تتيحُ لنا وحْدَها أنْ نسْتَعْمِل الخصوصية في لُغتِنا الواصِفة كَخَصيصَةٍ مُقتَرِنَة باللُّغة، ما لَمْ يَكُن لَها تَحَقُّقٌ نَصّي.

يُحاوِل هنري ميشونيك تعريفَ خصوصيةِ اللغة، فيكتُب : «خصوصية اللغة، هي اللغة نفسُها. لغةُ الجميعِ من أجل الجَميع. إنّ الخُصوصية في الأدب، في علاقة غريبة : لأنها لا تَتَحقَّقُ إلا في نَفْسِها، مَعَها، أو ضِداً عليها.»[359] على أنّ تصوُّرَ الناقد بشأنِ خصُوصية اللّغة نابعٌ منْ كوْنِ سؤالِ اللغة وفرادَتها هوَ مِن صَميم اهتِمام الشّعرية، وليسَ اللسانياتِ. ذلك أنَّ خُصوصيةَ اللُّغة تفترِضُ نظاماً نظرياً؛ أي نظَريةً للخَطابِ، قادِرةً على تناوُل جميعِ الجوانب[360].

يفرضُ سُؤالُ اللغةِ وخصُوصيتها، بما هُو تأمّلٌ في علاقة اللغة بذاتِها، فتْحَ كُوّةٍ أخرَى على علاقةِ الخصوصيّة بالعمل الأدبي. ذلِك أن الانشغالِ بالفرادة، يصبِحُ ذَا دلالَةٍ إذا انفتَحَ على البحْثِ عنْ موْضِعِ هذه الخُصوصيّة، أهُوَ اللّغة، أمِ العملُ الأدبيّ ؟ ويذهبُ

357. Henri Meshonnic, *Dans le bois de la langue*, Edition Laurence Teper, Paris, 2008, p.318.

358. نفسه، الصفحة نفسها.

359. نفسه، ص.343.

360. نفسه، ص.91.

ميشونيك إلى التساؤل عمّنْ يمْنَحُ الخصوصيةَ إلى الآخر، حيْث إنّ «الأمر لا يتعلق فقط بتأمل اللغة في العمل، بل تأمل العمل من خلال اللغة.»[361] على أنّ الانتقالَ من تفكيرِ اللّغة، نحوَ الخطابِ، بما هُوَ خيارٌ وحيدٌ تفرِضُه نظرية الإيقاعِ، لا يَتْرُكُ البابَ مفتوحاً لباقي الخيارات.

في ضوءِ ما تقدّمَ، سنَقرأُ خصوصيةَ اللغة في أعمال محمود درويش، وهي خصوصية تتصّلُ بطبيعةِ البنية التركيبية لديْهِ. إن ما يبْني الفرادةَ في الخطاب الشعري لدرويش هو الخلفيةُ النظريةُ التي ينْظُرُ بها الشاعِرُ إلى اللغة، انطِلاقاً من اهتمامِهِ بتضاعِيفِها في خطابِه، واشتغالِه عليهَا بشكْلٍ يجْعلُ منها ذاتَ خصوصِيّة وفرادَةٍ ما.

2.1 الفتنة بتضاعيف اللغة

نَشتغِلُ في هذا العنْصر على استضافةِ محمود درويش للّغة وعناصِرها، مُمثَّلةً في النحو والحرف والكلمةِ، إذ إنَّ اشتغالَ الشاعر على اللّغة، وانشغالَهُ بها، بما هيَ دالٌّ منَ الدّوال البانيةِ للقصيدة، جَعلَهُ يتأمَّلها انطلاقاً من تفكِيكِها إلى عناصِرِها الجُزْئيّة. وقد نهضَتْ مُمارسَتُهُ النصيةُ باحتواءِ هذا الانشِغالِ، بعيداً عنْ كلِّ مُمارسَةٍ نظريةٍ مُستقِلّةٍ. لأجلِ ذلك سيكُونُ انطلاقُنا مِنَ النّص الشِّعري سَبيلَنا إلى استِجْلاءِ أشْكالِ انهِمَامِ الشّاعر بتضَاعِيف اللغة في خطابِه.

يكتُب درويش في قصيدة «طوق الحمامة الدمشقي» من ديوان سرير الغريبة:

في دِمَشْقَ :
يُواصِلُ فِعْلُ المُضَارِع
أشغالَهُ الأُمويَّةَ:
نمشي إلى غَدِنا واثِقِينَ
من الشمس في أَمسنا.
نحن والأَبديَّةُ،
سُكَّانُ هذا البَلَدْ !.[362]

لا يَبْتَعِدُ درويش، كَثيراً، عنْ بيْتِ المتنبي الذي نَظَمَهُ في مدْحِ سيفِ الدولة، حتّى إنَّهُ ليقيمُ حِواراً بيْنَه وبيْن البيت الذي قال فيه :

361. نفسه، ص.95.

362. محمود درويش، سرير الغريبة، مرجع سابق، ص.134.

إذا كان ما تنويه فعلا مضارعا   مضى قبل أن تُلقى عليه الجوازم[363]

يختَلفُ تعامُلُ الشاعرينِ مع لفظِ (الفعل المضارع) وتوظيفِه (تحويل النحو شعراً)؛ ذلك أنّ الفعل المضارِعَ عند المتنبي يَنْكَفِئُ إلى الماضي، وينحصِرُ معناهُ في صِفة سيف الدولة فَرْداً. أمّا عند محمود درويش، فالفِعلُ المضارِعُ، لَديهِ، مُنْفتِح على الماضي الأموي كأنّهُ حاضِرٌ (يواصل أشغاله الأموية) مُتقدّمٌ نحو المُستقبَل في مَشهدٍ إنسانيّ ينْدغِمُ فيه الفردُ بالجماعة.

ويمْتَدُّ تماهِي النّحوي بالشّعري، لدى درويش، في قصيدة «هي جملة اسمية» من مجموعة لا تعتذر عمّا فعلت، حتّى يبْنِيَ النّص الشّعري مُستثْمرًا إمكانياتِ الجملة الاسمية، ومُبْعِداً، بشَكْلٍ نهائيٍّ الفعلَ. يكتب درويش في هذه القصيدة :

هي جُملَةٌ اسميَّةٌ، لا فِعْلَ
فيها أو لها : للبحر رائحةُ الأَسِرَّةِ
بعد فِعْلِ الحُبِّ ... عطرٌ مالحٌ أو
حامضٌ. هِيَ جملة اسميَّة. فرحي
جريحٌ كالغروب على شبابيك الغريبةِ.
زهرتي خضراءُ كالعنقاء. قلبي فائضٌ
عن حاجتي، متردِّدٌ ما بين بابَيْنِ:
الدخولُ هو الفُكَاهَةُ، والخروج هُوَ
المَتَاهَةُ. أين ظِلّي - مرشدي وسط
الزحام على الطريق إلى القيامة ؟ ليتني
حَجَرٌ قديمٌ داكنُ اللونيْن في سور المدينة،
كستنائيٌّ وأسودُ، طاعِنٌ في اللاشعور
تجاه زوّاري وتأويل الظلال. وليت
للفعل المُضَارِع موطئاً للسير خلفي
أو أمامي، حافيَ القدمين. أين
طريقيَ الثاني إلى دَرَج المدى ؟ أين
السُّدَى ؟ أين الطريقُ إلى الطريق؟

363. أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، مرجع سابق، ص.376.

وأين نَحْنُ، السائرين على خُطَى الفعل
المضارع، أين نحن ؟ كلامُنا خَبَرٌ
ومُبْتَدَأٌ أمام البحر، والزَّبَدُ المراوغُ
في الكلام هُوَ النقاطُ على الحروف،
فليت للفعل المضارع موطئاً فوق
الرصيف...[364]

يُغيِّبُ محمود درويش، في هذا النّص الشعري، الفعْلَ عن البناءِ التركِيبي للجُمل، فتَتَقَدَّمُ الأبياتُ في شكلِ مُتوالياتٍ اسمية. وهو ما يدفَعُنا إلى التّساؤُل عن الدّافع الذي حَدَا بالشاعر إلى استِبعادِ الفعْل، والاقتِصارِ على إمكاناتِ الجملة الاسمية. وهو تساؤُلٌ يسْتَمِدُّ قوّتَهُ الاستفهامية انطِلاقاً من عُنصريْن اثنين :

– لماذا راهن الشاعر على كتابة قصيدة كاملة كلها جمل اسمية ؟
– وهل في بناء قصيدة بالاعتماد على الأسماء، واستثناء الفعل إثبات لمهارة لغوية ما ؟

يبدو درويش في هذه القصيدة، مُجَرّباً، وباحثاً عن اللا مألوف، عنْ ما وراءَ النّص؛ باعتبارِ أن المُمارسة النصية تتقَصَّى حُضورَ الظواهر اللافِتَة، التي تُبْدِل، باستمرارِ الأشكالَ المُعتادَة، في اتّجاهِ خلْقِ عناصِرَ لها الفُجاءَةُ والاختلافُ. ويتبدّى التّجريبُ الواعِي والمُتَأسِّسُ على المعرِفة العلْمِيّة، في هذه القصيدة، انطلاقاً من غِيابِ الفِعْلِ عن مجْمُوع أبياتِهَا الثلاثةِ والعِشرينَ. على أن حضور صيغة التمني ممثلة في ليت، تفيد طلب حصول شيء مرجو الحصول. إنها قصيدة تنشد النقصان، وقصيدة تبحث عن أفق جديد للكتابة.

وسيأخذ هذا التجريب صِفَةَ أكثَرَ التصاقاً بالكتابَةِ الشّعرية لدرويش عنْدَما يَفْتَتِحُ الشاعرُ مجموعة كزهر اللوز أو أبعد، الديوان الشعري الذي أتى مُباشرة بعد لا تعتذر عما فعلت، بقصيدة «فراغ فسيح»، ويجعلها أيْضاً خالية من الفعل، قائِمةً على الاسم. يكتُب درويش في هذه القصيدة :

فراغ فسيح. نحاس. عصافير حنطيَّة
اللون. صفصافَة. كَسَل. أفق مهْمَل
كالحكايا الكبيرة. أرض مجعَّدة الوجه.
صَيْف كثير التثاؤب كالكلب في ظلِّ

364. محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، مرجع سابق، ص. 93 - 94.

زيتونة يابس . عرَق في الحجارة.
شمس عمودية. لا حياة ولا موت
حول المكان . جفاف كرائحة الضوء في القمح
لا ماء في البئر و القلب.
لا حبَّ في عَمَلِ الحبِّ... كالواجب الوطنيِّ
هو الحبّ. صحراء غير سياحيَّةٍ، غير
مرئيَّةٍ خلف هذا الجفاف. جفاف
كحرية السجناء بتنظيف أعلامهم من
براز الطيور. جفاف كحقِّ النساء
بطاعة أزواجهنَّ وهجر المضاجع. لا
عشب أخضر، لا عشب أصفر. لا
لون في مَرَض اللون. كلّ الجهات
رماديّة
لا انتظارٌ إذاً
للبرابرة القادمين إلينا
غداة احتفالاتنا بالوطنْ ![365]

إنّ كتابَةَ محمود درويش لقصيدةٍ تقومُ على مصادرَ نائبة عن الفعل، وعلى حُضورٍ مُطْلَقٍ للأسماء، منْدرِجٌ ضمْنَ تجربةٍ جديدةٍ، هي تجربةٌ تَنْطَلِقُ من النّص في اتجاهِه، بحيث تنبني الجملة عند درويش اسميةً، لكن سرعان ما يتسَرّب إليها الفعل، كقوة أو سلطة تفرض نفسها في وعي ولا وعي الشاعر. على أنّ دلالَتها هي «ما يمنح الفعل الشعري خصيصة لا تنطبق بسهولة على الممارسات النصية الأخرى، لأن الفعل الشعري عندها يتحول إلى «تجربة فريدة»»[366].

لقَد استضافَ محمود درويش المُصطلحَ النّحوي وقواعِدَ النّحو، وتوجّه بهِمَا من معيارِيَتِهِمَا نحْوَ فضاءِ الشِّعرية المفْتُوحِ. فتمَاهَى الشِّعريّ بالنَّحوي، واشتبَكَا بالحَرْفِ، مادة اللّغة الأوّليّة، وهو ما نَجِدُ لهُ صدىً في نصّ في حضرة الغياب، إذ يكتُبُ الشاعر :

«الحروف أمامك فخذها من حيادها والعب كالفاتح في هذيان الكون. الحروفُ

365. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص. 13 - 14.

366. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.245.

قلقة، جائعة إلى صورة، والصورةُ عطشى إلى معنى. الحروفُ أواني فخّار فارغةٌ فاملأها بسهر الغزو الأول. والحروفُ نداءٌ أخرسُ في حصى متناثر على قارعة المعنى. حُكَّ حرفاً بحرف تولد نجمة، قرِّب حرفاً من حرف تسمع صوت المطر، ضَعْ حرفاً على حرف تجد اسمك مرسوماً كَسُلّم قليل الدرج/ »[367].

ينهمِمُ الشاعر بالاشتِغال على الحُروفِ، وتَحويلِها من حِيادِها إلى عالَمِ الخلْقِ والإبداع، وذلك بجَعْلِها تنْشَبِكُ لتُؤسِّسَ لِبيْتٍ شعْرِيّ. ويَرُومُ اهتمامُنا بالحروف لَدى درويش التأكيدَ على أنّها تُصبِحُ موضُوعَ النص الشعري وأداتَه في آنٍ. وهي تنطَوي على تصوُّرِه لقضايَا متعدّدة. والشاعِرُ، هنا، يفْتَحُنا على ابن عربي في تأمّلِه للحرُوفِ في ارتبَاطٍ بمفهومِ الكتابة لديْه. فاهتمام ابن عربي بالحروف مُندَرِجٌ ضمن استراتيجية تنْظيرِه للكتابَة[368].

لَقد انطلقَ درويش، في بناء نصِّه الشّعري، من الحرف، وجعلَهُ مركزَ الاشتغال في مواضِعَ متعدّدة من نُصوصِه. ولنا في قصيدة «تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط» ما يَكْشِفُ عن ذلك. يكتُب درويش:

أَلِفٌ. باءٌ. وياءْ
كيف كُنَّا نقضم الأرضَ
كما يقضمُ طفلٌ حَبَّةَ الخوخِ
ونرميها كما يُرمى المساءْ
في ثياب الزانيهْ!

أَلِفٌ. جيمٌ. وياءْ
كيف كنا ندخُلُ الضوءَ
كما يدخُلُ في القمح الغناءْ
ونَعُدُّ الشهداءْ
مثلما كنا نعُدُّ الماشيهْ!

367. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص.26.

368. يمكن مراجعة ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم عثمان يحيى، تصدير ومراجعة إبراهيم مذكور، السفر الأول، الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة، 1972، الصفحة 52 وما يليها.

ألِفٌ. دالٌ. وياءْ
قد دخلنا الهاويهْ
دون أنْ نهوي، لأنَّ السنبلهْ
تسند العُشّاق إن مالوا..
تَمَهَّلْ يا نشيدي
ربّما يَتَّحِدُ القلبُ بحدِّ المقصلهْ
ربّما أكْسر قُفْلَ الهاويهْ![369]

ينسّقُ درويش هذه الأبيات المُجتزَأَةَ من القصيدةِ المُشارِ إليْهَا، بيْن لوْحةِ اللغةِ الرَّمزية لديْهِ، ولوْحَةِ التّجربة في أطوارِها المُتعدّدَة، بشَكْلٍ يبْدُو فيه واضِحاً انبناؤُها على الألفِ ثم التسَلْسُلِ باء وجيم ودال (أبجد) مفتاح الأبجدية. ويمْتَدّ الألِفُ إلى الياء رمزيْن للبدْء والنهاية دُونَ الانتهاءِ. بلْ إنَّ أوَّلَ ما يَحْضُرُ الشاعِرَ في ذكرى رحيلِ ممدوح عدوان هو وَلَعُه بالحروف، واللعب بالكلمات. يكتُب درويش «في رثاء ممدوح عدوان» :

«على أربعة أحرف يقوم اسمك واسمي لا على خمسة أحرف لأن حرف الميم الثاني قطعة غيار قد نحتاج إليها أثناء السير على الطريق الوعرة.

في عامٍ واحد وُلدنا، مع فارق طفيف في الساعات وفي الجهات. وُلدنا لنتدرّب على اللعب البريء بالكلمات. ولم نكترث للموت الذي تَدقّه النساء الجميلات، كحبة جوز، بكعوب أحذيتهن العالية.»[370]

يُشيرُ درويش، في هذا المَقْطع، إلى الحُروفِ المُؤلّفَةِ لاسْمِه، والتي يَشْتَرِكُ فيهَا مع ممدوح عدوان، مع اختلافٍ بيْنَهُما في الترتيب. ونعْثُرُ في موْضِعٍ آخَرَ من القصيدة-الديوان جدارية عَلَى استلهامٍ لهذه الأحْرُفِ، وتجْريدِهَا من الحِيَادِ، وتحويلِها إلى مُفْرَداتٍ تُكَثِّفُ وقائِعَ سيرَة الشّاعرِ إلى المُنْتَهى :

واسمي، وإن أخطأتُ لَفْظَ اسمي
بخمسة أَحْرُفٍ أُفُقيّةِ التكوين لي :
ميمُ/ المُتيَّمُ والمُيتَّمُ والمتمِّمُ ما مضى
حاءُ/ الحديقةُ والحبيبةُ، حيرتانِ وحسرتان
ميمُ/ المُغامِرُ والمُعَدُّ المُسْتَعدُّ لموته

369. محمود درويش، حصار لمدائح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.459 - 460.

370. محمود درويش، حيرة العائد، مرجع سابق، ص.81.

الموعود، منفيّاً، مريضَ المُشْتَهى
واو/ الوداعُ، الوردةُ الوسطى،
ولاءٌ للولادة أينما وُجِدَتْ، وَوَعْدُ الوالدين
دال/ الدليلُ، الدربُ، دمعةُ
دارةٍ دَرَسَتْ ودوريّ يُدَلِّلُني ويُدْميني/
وهذا الاسمُ لي...[371]

ينطَلِقُ درويش، في هَذيْنِ المقْطعيْن اللّذينِ أشَرْنا إليْهِما، من الفُونيمات بِعَدِّهَا وحداتٍ مُستقِلّةً تُمَثِّلُ أصغَرَ جزْءٍ صَوْتِيٍّ في الكلمةِ، جزْءٌ يُمْكنُ تمييزُهُ عنْ غيْرِه من الأجْزاء داخِلَ الكلِمَة. ويُمْكِنُ أنْ يَظهَرَ في أشكالٍ مُختلِفَة حَسَبَ الأصْوات التِي تُجاوِرُه. على أنّ السّمة المُميزة لكل فونيم عن غيْره هو التقابُل الثنائي[372]. فرؤيا الشاعر لا تبرز في القصيدة إلا انطلاقاً من الدلالية التي تتأسس على حروف تتحول إلى مفردات، تتحول بدورها إلى سياق، ثم إلى بناءٍ، وإلى خطاب.

يحتَضِنُ المُنجزُ النّصي لدرويش فيْضاً معرفياً يكشِفُ عنْ تعدُّد المصادِر القرائيةِ لديه، ونقْصدُ هُنا، الوعْيَ اللساني والمعرِفة اللغوية الواضحة. ويكفينَا أنْ نورِدَ مثالاً واحداً ينْبعُ عنْ هذا الوعي، انطلاقاً من وقوفِهِ على نظرية ابن جني في «الاشتقاق الأكبر» التي أقامها على فكرة التقاليب. ومثالنا ما كتبه درويش في قصيدة «بيروت» من مجموعة حصار لمدائح البحر :

«فسِّر ما يلي :
بيروت (بحر – حرب* – حبر – ربح).»[373]

لقد انطلَقَ درويش من أصْل (ب ح ر)، واشتّق منْهُ أربعة تراكيبَ هي بحر وحرب وحبر وربح، وأهْمَلَ اثنين هما : رحب وبرح. على أنّ هذه الاشتقاقات تلتَقي معَ النظرية التي صَدَرَ عنْها ابن جني في كتابه الخصائص، في «باب الاشتقاق الأكبر» والذي قصد به :

«أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك عنه رد بلطف الصنعة والتأويل إليه؛ كما يفعل الاشتقاقيون ذلك

371. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص.102 - 103.

.372 Marie- Noëlle Gary-prieur, *Les termes clés de l0*.

373. محمود درويش، حصار لمدائح البحر ضمن الأعمال الأولى2، مرجع سابق، ص.520.

في التركيب الواحد. [...] فمن ذلك تقليب : ج ب ر : فهي أين وقعت للقوة والشدة. منها جبرت العظم، والفقير إذا قويتهما وشددت منهما، والجبر : الملك لقوته وتقويته لغيره. ومنها رجل مجرب إذا جرسته الأمور ونجذته، فقوين منته واشتدت شكيمته.»[374]

وبالجُملةِ، فإنّ ما ذهب إليه ابن جني، يتجّهُ نحوَ القول بتوارُد الكلمات على حقلٍ معنَوي واحدٍ مشْتَرَكٍ، حتّى وإنْ وقعَ تضادٌّ بينها في المَعنى. على أنّ محمود درويش وسّع الدلالية في القصيدة انطلاقاً من الاشتقاقاتِ التي صاغَها من خلال تقليب أحرف الحاء والراء والباء. يكتب درويش :

فسِّر ما يلي:
بيروت (بحر- حرب- حبر- ربح)

البحرُ : أبيض أو رصاصيٌّ، وفي إبريل أخضرُ،
أزرق، لكنه يحمرُّ في كل الشهور إذا غضبْ
والبحر : مال على دمي
ليكون صورةَ مَنْ أُحِبّْ

الحربُ : تهدمُ مسرحيتنا لنلعب دون نصّ أو كتابْ
والحرب : ذاكرةُ البدائيين والمتحضرين
والحرب : أولها دماء
والحرب : آخرها هواء
والحرب : تتقب ظلّنا لتمرَّ من بابٍ لبابْ

الحبْرُ : للفصحى، وللضباط، والمتفرجين على أغانينا
وللمستسلمين لمنظر البحر الحزين
الحبر : نَمْلٌ أسودٌ، أو سيِّدٌ
والحبر : برزخُنا الأمين
والربح : مُشْتَقٌّ من الحرب التي لا تنتهي

374. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الثاني، دار الكتب المصرية، 1952، ص.134- 135.

منذ ارتدتْ أجسادُنا المحراثَ
منذ الرحلة الأولى إلى صيد الظباء
حتى بزوغ الاشتراكيين في آسيا وفي إفريقيا !
والربح : يحكمنا
يُشَرِّدنا عن الأدوات والكلمات
يسرقُ لحمنا
ويبيعهُ[375]

يتبدى انطِلاقاً منْ هذه الأبياتِ الشّعرية اشتغالُ درويش على الدلالات التي ارتَبطَت بكلماتٍ تولّدَت عن عملية الاشتقاقِ منْ أحرُف الحاء والباء والراء. كلماتُ حَرْبٍ وحِبْرٍ وبَحْرٍ ورِبْحٍ، في علاقة ببيروت. إنّهُ اشتغالٌ مُنْفَتِحٌ على الدّلالَة والإيقاعِ، باعتبار أن «شرائط الكلمة ووظائفها تحقق في كل من السياق النصي والتلوين المعجمي كخصية إيقاعية أيضا.»[376] على أن يوري لوتمان يذهب إلى عدّ الكلمات المشتقة من الأصل الواحد «تسعى لتوسيع حدودها، بتحويل النص بكامله إلى مجموع غير قابل للتقطيع، إلى كلمة واحدة.»[377].

إنّ الكلمات التي اشتغلَ درويش على التّنويع بينَها في تفسيرِهِ لَمعنى بيروت، أوِ المعنى الذي تأخُذُه كلّ كلمةٍ في حدّ ذاتِها، يُشيرُ إلى التعدّد الذي يبْني الدلالَة في النّص الشّعري، باعْتبارِ أنّ الكلماتِ تبْنِي دلالَتَها منَ السّياقاتِ النّصية المُتفاعِلَة فيهَا. مِنْ دونِ أنْ نغفلَ انفِصالها الدّلالي في النّص الشّعْري[378].

3.1ـ زمنية التركيب

يقُودُنا اهتمامُنا بانشغالِ محمود درويش بالحُروف والمصْطلح النحوي ضمن مُنجزه النّصي، إلى الاشتغالِ على ما نُسَمّيه «زمنية التركيب» لديه. فقد أتاحَتْ قراءَتُنا لأعمالِه الشّعرية التنبُّهَ إلى التّركيب، وما يَسِمُهُ من تحولاّتٍ في بنْيَتِه الزّمنية. فذاتِية اللّغة ترتَبطُ بحضورِ مجموعةٍ من الخَصائص التي تَسِمُ التركيب، وقفْنا على بعضها، في الفصل الأول

375. محمود درويش، حصار لمدائح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.520 - 521.

376. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.164.

376. Iouri Lotman, *la structure du texte artistique*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humains, N.R.F, Paris, 1973, p. 244.

378. نفسه، ص.248.

من هذا القِسم؛ كالتقديم والتأخير، والاعتراض، ونَقف، الآن على خصيصة أخرى، تنضافُ لِتُمَيّز لغة درويش، وهي المرتبطةُ بمقاربَة بنْية الزمن في التركيب.

تفضي مُصاحَبَةُ الأعمال الشِّعريةِ لمحمود درويش إلى البحْثِ في طبيعَةِ الفِعل الذي تَنْبَني، في ضَوْئِه، المُتوالِية النّصية، باعتبارِها «وحدة لغوية متجانسة نحوياً ودلالياً داخل النص الشعري. وقد تشمل بيتاً أو مقطعاً أو نصاً بكامله.»[379].

ويرُومُ اشتغالُنا على زمَنية التّركِيب، لدى درويش، استجلاءَ نوعية الفِعل والزّمن الدّال عليْهِ، معَ الانفِتاح على عناصِرَ أُخرَى تنْبَني عليْهَا الجُملة. لكلّ ذلك، نَعودُ إلى المُمارسة النصّية للشاعر، بعدِّها مُنطلَقَ العَمل، والمُحرِّضَ الأوّل على استنباتِ أسئِلة جديدةٍ تكشِفُ عن التصُّورَاتِ النظرِية الثاوِيّة خلْف النّص الشِّعْري. على أنّ عوْدتَنا لأعمال درويش تهْدِفُ تَتَبُّعَ بنيةِ الزمنِ في المَسيرِ الإبداعيّ للشاعِر، واستخلاصَ خصائِصِه المُمَيِّزَة.

يَكونُ مفتَتَحُ الاشتِغال بقصيدةِ «الموعد الأول» من مجموعة أوراق الزيتون. يكتب درويش :

شدَّت على يدي
ووشوشتني كلمتين
أعزَّ ما ملكته طوال يوم :
«سنلتقي غداً»
ولفَّها الطريق.

حلقتُ ذقني مرتين !
مسحت نعلي مرتين
أخذت ثوب صاحبي.. وليترين..
لأشتري حلوى لها، وقهوة مع الحليب ! ..

وحدي على المقعد
والعاشقون يبسمون ..

379. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص.112.

وخافقي يقول :
ونحن سوف نبتسم !

لعلها قادمة على الطريق..
لعلها سهت.
لعلها .. لعلها
ولم تزل دقيقتان !

النصف بعد الرابعهْ
النصف مرّ
وساعة .. وساعتان
وامتدت الظلال
ولم تجئ من وعدتْ
في النصف بعد الرابعهْ[380]

تتأسّسُ القصيدةُ على خمْسَةِ مقاطِعَ، تنْبَني على الفعل الماضي. على أنّ الفعل المضارِعَ المنْفي، والمُضارِعَ المقترِنَ بالسِّين يحْضُرانِ في مُتوالياتٍ محدُودةٍ ليختَفِيَا في أُخرى. للزّمن الماضِي إحالَةٌ قويةٌ على الحكيِ. ودرويش إذ يشيرُ إلى «الموعد الأول» يتراوحُ بيْن الغيابِ والحضورِ والانتظارِ. ويذهبُ موريس بلانشو إلى اعتبارِ الزمن الماضي مُحيلاً على الحكي، حينَما يكتُبُ : «الزمن الماضي أو تفضيل استعمال الضمير الغائب يخبرنا بأننا بصدد رواية.»[381].

من جهةٍ أخرَى، يمكِنُ التنبُّهُ إلى حُضورِ الفعلِ المضارعِ، والذي دلَّ في وجهيْ حُضورِهِ في القصيدة على غيْرِ الحاضِرِ. فقدْ دلَّ المضارعُ على الاستقبالِ في فعلَيْ : «سنلتقي» و«سوف نبتسم». باعتبارِ أنَّ المضارعَ المسْبوقَ بالسّين أو سَوفَ، ينقلُ زمنَ الفعلَ من الزمن الضّيق، وهو الحالُ، إلى الزمن المستقبليّ. كما انصَرفَ المضارعُ إلى الماضي عندَما جاءَ مَسبوقاً بـ : لم النافية في الفعلين : «لم تزل» و«لم تجئ». إنَّ مراجعَةَ

380. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص. 37 - 38.

381. موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ونعيمة بنعبد العالي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2004، ص. 40.

متوالياتِ النّص الشِّعري تفيدُ تغْييبَ المُضارعِ الدَّالِ على الحالِ، مقابلَ تثْبيتِ دلالَةِ الماضي وفتحهِ على المستقبلِ. إنَّ التركيبَ، في القصيدةِ، يعمَلُ على تدميرِ الدّلالاتِ المعيارية الموضُوعة للفِعْل.

إنّ انبناءَ القصيدة على الزمن الماضي مقابل ضآلة حضور المُضارع، المنْفي أو الدّال على الاستقبال، يعْني توجُّهَ الشاعر نحو عالَم الحكاية. بهذا المعنى، يُلغي درويش الحاضِر وينْتقلُ من العالَم الكائن إلى العالم المُحتمَل، انطلاقاً من الجمْع بينهُما، ويكونُ الحاضرُ هو نفسُه المستقبلَ المُشارَ إليه بالفعل المضارع.

في قصيدة «الكمنجات» من ديوان أحد عشر كوكباً، يتوَجَّهُ درويش إلى بناءِ مُتوالية يحافظ فيها درويش على بنية الزمن نفسِها، بالرغم من انبنائِها على الفعل المضارع، يكتب الشاعر :

الكَمَنجاتُ تَبْكي مَعَ الْغَجَرِ الذَّاهِبِينَ إلى الأنْدَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبْكي على الْعَرَبِ الخَارجينَ مِنَ الأنْدَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبكي على زَمَنٍ ضائعٍ لا يَعودْ
الكَمَنجاتُ تَبْكي على وَطَنٍ ضائِعٍ قَدْ يَعودْ

الكَمَنجاتُ تُحْرِقُ غَاباتِ ذَاكَ الظَّلامِ الْبعيدِ الْبَعيدْ
الكَمَنجاتُ تُدْمي المُدى، وَتَشُمُّ دَمي في الْوريدْ.

الكَمَنجاتُ تَبْكي مَعَ الْغَجَرِ الذَّاهِبينَ إلى الأنْدَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبكي على الْعَرَبِ الخَارِجِينَ مِنَ الأنْدلُسْ

الكَمَنجاتُ خَيْلٌ على وَتَرٍ مِنْ سَرابٍ، وَماءٍ يَئِنُّ
الكَمَنجاتُ حَقْلٌ مِنَ اللَّيْلَكِ المُتَوَحِّش يَنْأى وَيَدْنو

الكَمَنجاتُ وَحْشٌ يُعَذِّبُهُ ظفر امْرأةٍ مَسَّهُ، وَابْتَعَدْ
الكَمَنجاتُ جَيْشٌ يُعَمِّرُ مَقْبَرَةً منْ رُخامٍ وَمِنْ نَهَوَنْدْ

الكَمَنجاتُ فَوْضى قُلوبٍ تُجَنِّنُها الرِّيحُ في قَدَمِ الرَّاقِصَةْ
الكَمَنجاتُ أَسْرابُ طَيْرٍ تَفِرُّ مِنَ الرَّايَةِ النَّاقِصَةْ

الكَمَنجاتُ شَكْوى الحَريرِ المُجَعَّدِ في لَيْلَةِ الْعاشِقَةْ
الكَمَنجاتُ صَوْتُ النَّبيذِ الْبَعيدِ على رَغْبَةٍ سابِقَةْ

الكَمَنجاتُ تَتْبَعُني ههُنا وهناكَ، لِتَثْأَرَ مِنّي
الكَمَنجاتُ تَبْحَثُ عَنّي لِتَقْتُلَني، أَيْنَما وَجَدَتْني

الكَمَنجاتُ تَبْكي على الْعَرَبِ الخارِجينَ مِنَ الأَنْدَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبْكي مَعَ الْغَجَرِ الذَّاهِبينَ إلى الأَنْدَلُسْ[382]

تنْبَني هذه القصيدةُ على الفِعل المضارع؛ إذْ تكرّرَ الزّمنُ المضارعُ أرْبعاً وعشرينَ مَرّة، مقابَلَ فعليْن ماضِيَيْن هُما (ابتعد ووجدتني)، مع الإشارَةِ إلى أنّ بيْتَيْن جاءَا غيْر مُقترِنيْنِ بالفعل. ويرومُ بناءُ القصيدة، بالاعتماد على الفِعْلِ المُضارعِ الخالي من السَّوابِق، الدلالَةَ على الحالِ دونَما إبطالٍ لدلالَتِه، أو إحالَةٍ على الماضي أو الاستقبَال.

وبالعودة إلى القصيدتين المدرجتين نتبَيّنُ بنية الضمير؛ فالشاعر في القصيدة الأولى زاوَجَ بين ضميريْ الغائب والمتكلم، وتوجّه في النموذج الثاني إلى اعتماد ضمير الغائب. على أن الحُضور اللافت لضمير الغائب في جزْءٍ من خطابه الشعري، يشكل خصيصة ثانية ومميزة للمتتالية الأولى، التي لها الماضي أو المضارع زمناً. وعلى هذا الأساس تكْتملُ عناصرُ المتتالية الأولى :

المتتالية الأولى : الفعل (الماضي +/ المضارع) + ضمير (الغائب)

3.2. التنويع على الزمن : التركيب بالتساند

يكْشِفُ اعتمادُ درويش، في المتتالية الأولى من النص، على الماضي ثم الحاضر، عنْ مسَاحة الزمن التي يتحرّكُ فيها الشاعر، وهيَ المُمتدّة بين زمنين. حيثُ إن تكريرَ الزّمنيْن، بنسبةٍ ترتَفعُ جدّاً، يشيرُ إلى اختزان النص لنبْضِ الإنسانِ وواقِعه. فيما هوَ تهميشٌ وإلغاءٌ لزمَن الاستِقبالِ. على أن لهذا الحضور القوي، للزمنين في أعمال درويش، إشارة إلى الدلالة

382. محمود درويش، أحد عشر كوكباً ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص. 291 - 292.

التي انْشغلَ درويش ببنائِها في قصائدِه كمَا تبيَّنا ذلك في القِسم الأوّل من هذه الدراسة؛ حيثُ نهَض النص الشعري بِهمِّ القضية الفلسطينية في صراعِها مع الوُجود الإسرائيلي.

مع الانتقال إلى المُتتالية الثانية، يَتبَدّى لنا حُضور شكلٍ آخرَ منْ أوجُه التركيب اللغوي لدى محمود درويش، وهو تركيبٌ يستَنِدُ إلى زمن الفِعل، وإلى عناصر أخرى تعضِّدُ التركيب، وتخلُق خصوصيته. وللكشف عن ملامِح هذا التركيب، ننطلق من النماذج الشعرية الآتية :

النموذج الأول «بطاقة هوية»

سَجِّلْ !
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألفْ
وأطفالي ثمانيةٌ
وتاسِعُهم... سيأتي بعد صيفْ !
فهل تَغضب ؟

سجل !
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجرْ
وأطفالي ثمانيةٌ
أسلُّ لهم رغيفَ الخبزِ،
والأثواب والدفترْ
من الصخر..
ولا أتوسَّلُ الصَّدَقاتِ من بابِكْ
و لا أصغرْ
أمام بلاط أعتابك
فهل تغضبْ ؟[383]

383 محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى1، مرجع سابق، ص.80 - 81.

النموذج الثاني : «شتاء ريتا»

... ريتا سَتَرْحَلُ بَعْدَ ساعاتٍ وتَتْرُكُ ظِلَّها
زَنْزَانَةً بَيْضَاءَ. أينَ سَنَلْتقي ؟
سَأَلَتْ يَدَيْها، فالْتَفتُّ إلى البَعيد

البَحْرُ خَلْفَ البابِ، والصَّحْراءُ خَلْفَ البَحْرِ، قَبِّلْني على
شَفَتَيَّ- قالَتْ. قُلْتُ : يا ريتا، أَأَرْحَلُ من جَديد
ما دامَ لِي عِنَبٌ وذاكِرَةٌ، وتَتْرُكُني الفُصولُ

بينَ الإِشارَةِ والعِبارَةِ هاجِساً ؟
ماذا تَقول ؟

لا شَيْءَ يا ريتا، أُقَلِّدُ فارساً في أُغْنيَة
عن لَعْنَةِ الحُبِّ المُحاصَرِ بالمَرايا...
عَنِّي ؟[384]

النموذج الثالث : جدارية

هذا هُوَ اسمُكَ/
قالتِ امرأةٌ،
وغابتْ في مَمَرِّ بياضها.
هذا هُوَ اسْمُكَ، فاحفظِ اسْمَكَ جَيِّداً !
لا تختلفْ مَعَهُ على حَرْفٍ
ولا تَعْبَأْ براياتِ القبائلِ،
كُنْ صديقاً لاسمك الأُفُقيِّ
جَرِّبْهُ مع الإحياء والموتى
ودَرِّبْهُ على النطْقِ الصحيح برفقة الغرباء
واكتُبْهُ على إحدى صُخُورِ الكهف،

384. محمود درويش، أحد عشر كوكبا ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص.334 - 335.

يا اسمي : سوف تكبرُ حين أكبَرُ
سوف تحمِلُني وأحمِلُكَ
الغريبُ أخُ الغريب
سنأخُذُ الأنثى بحرف العِلَّة المنذور للنايات
يا اسمي : أين نحن الآن ؟
قل : ما الآن، ما الغَدُ ؟
ما الزمانُ وما المكانُ
وما القديمُ وما الجديدُ ؟
سنكون يوماً ما نريدُ»[385]

النموذج الرابع : «فكِّر بغيرك»

وأنتَ تُعِدُّ فطورك، فكِّرْ بغيركَ
[لا تَنْسَ قُوتَ الحمامْ]
وأنتَ تخوضُ حروبكَ، فكِّرْ بغيركَ
[لا تنس مَنْ يطلبون السلامْ]
وأنتَ تُسدِّدُ فاتورةَ الماء، فكِّرْ بغيركَ
[مَنْ يرضَعُون الغمامْ]
وأنتَ تعودُ إلى البيت، بيتِكَ، فكِّرْ بغيركَ
[لا تنس شعب الخيامْ]
وأنت تنام وتُحْصي الكواكبَ، فكِّرْ بغيركَ
[ثَمَّةَ مَنْ لم يجد حيِّزاً للمنامْ]
وأنتَ تحرِّرُ نفسك بالاستعارات، فكِّرْ بغيركَ
[مَنْ فَقَدُوا حَقَّهم في الكلامْ]
وأنتَ تفكِّر بالآخرين البعيدين، فكِّرْ بغيركَ
[قُلْ : ليتني شمعةٌ في الظلامْ][386]

385. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص.15 - 16.

386. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص.15 - 16.

النموذج الخامس : البنتُ/ الصرخة

على شاطئ البحر بنتٌ. وللبنت أهلٌ
وللأهل بيتٌ. وللبيت نافذتان وبابْ
وفي البحر بارِجَةٌ تتسَلَّى
بصَيْدِ المُشَاة على شاطئ البحر:
أربعَةٌ، خَمْسَةٌ، سَبْعَةٌ
يسقطون على الرمل، والبنتُ تنجو قليلاً
لأنَّ يداً من ضبابْ
يداً ما إلهيَّةً أسْعَفَتْها، فنادتْ : أبي
يا أبي ! قُمْ لنرجه، فالبحر ليس لأمثالنا !
لم يُجِبْها أبوها المُسَجَّى على ظلِّهِ
في مهبِّ الغيابْ

دَمٌ في النخيل، دَمٌ في السحابْ

يطير بها الصوتُ أعلى وأبعدَ مِنْ
شاطئ البحر. تصرخ في ليل بَرّية،
لا صدى للصدى.
فتصير هي الصرخةَ الأبديَّةَ في خَبَرٍ
عاجلٍ، لم يعد خبراً عاجلاً
عندما
عادت الطائرات لتقصف بيتاً بنافذتين وبابْ ![387]

اشْتَغَلنَا في الفصْل الثاني منَ القِسْم الأوّل على مفْهُوم التساند، وقرَأنَا بِهِ العلاقةَ بينَ الشِّعر والنَّثر.[388] ونعودُ، الآنَ منْ جديدٍ، إلىَ هَذا المفْهومِ لِنَقرَأ بِهِ خُصوصِيّة التَّركيبِ لَدَى درويش. فإذَا كُنّا، سابقاً، قدْ توقَّفنَا عندَ استِخْلاصِ مفْهومِ اللغة في القَصيدةِ، منْ زاوِيَتَيْ المعجم والتركيب، مُتَتَبِّعينَ العناصرَ التي يتآلَفانِ منْها. فإنَّنا سَنُشْغِلُ ثانيةً مفهُومَ التساندِ

387. محمود درويش، أثر الفراشة، مرجع سابق، ص.17 - 18.

388. راجع الفصل الثاني من القسم الأول.

لاستكمالِ ملامحِ التّركيبِ لدى الشّاعِر.

تُفْضِي بنَا قراءةُ النَّماذجِ المُدرَجة إلى تعرُّفِ ما أسْميناهُ «زمنية التركيب»، والتّنويع القائم على التساند، في مُستواها. فإذا كانَ اشتغالُنا في المُستوى الأوّل على الزّمن النّحوي للتركيب لدَى درويش، وهُوَ ما قدْ يشتَرِكُ فيه درويش مَعَ شعراءَ آخرينَ، فإنَّنَا، الآن، نَسْتَجْلِي ما يُمَيِّزُ هذا التركيبَ.

تَشْتَرِكُ النَّماذِجُ الخَمْسُ في كوْنِها مبْنيةً جَميعاً على الفِعْلِ في أحَدِ الأزْمِنَة، ثمَّ أسْلوبٍ مِنَ الأساليبِ الآتية : النداء، الاستفهام، النهي، التمني. كما أنها تَتّفق في التراوح بين ضمير المتكلم الذي يفرضه الاستفهام والتمني، أو المخاطب الذي يقترن بالأمر أو النهي. غَيْرَ أنَّ هذه النماذج تَخْتَلِفُ في طريقةِ التَّركيبِ بيْنَ العَنَاصِر المذكورة، وهُوَ ما يَجْعَلُ التَّركيبَ في المتوالية الثانية، يَنْحَصِرُ في نَمَطينِ دالَّيْن :

- **النمط الأول** : يتأسّسُ هذا النَّمطُ الأوّل منَ المُتوالية الثانية على الفِعْلِ، ثُمّ أحَد الأساليب المشار إليْها. ومِثالُنا على ذلِكَ ما وَرَد في النموذج الأول والثاني والخامس. حيْثُ استند الشاعر، في نموذَج «سجل أنا عربي» إلى فعل الأمْر ثمّ الفعل المُضارع الدّالِ على الحاضِر، ثمَّ على الاستِقْبال، لِيَختم المَقْطع الشّعري بأسلُوب الاستِفهام. واسْتندَ درويش في النموذج الثاني إلى الفِعل في المضارع ثم الماضي ثم الأمر، مُضافاً إليها أسلوبُ الاستفهام. أمّا النموذَجُ الخامِس، فقدْ تأسَّسَ على البناءِ نفسِه؛ الفعلُ في المضارِعِ ثمَّ أسلوبُ النِّداءِ ثمَّ العودةُ إلى فِعْلِ الأمْر والمُضارِع.

- **النمط الثاني** : يَخْتَلِفُ النَّمَط الثانِي منَ المتوالية الثانِية عنِ النَّمط الأوّل ويشْتَرِكُ معَهُ في آنٍ. فإذَا كانَتْ نُقطَةُ التَّقاطُعِ بيْنَ النَّمطين مُمَثَّلَةً في انبنائِهِمَا على الفِعْلِ، فإنَّهُمَا يَخْتَلِفَانِ في كوْن الثانية لا تكْتَفِي بأسلوبٍ واحِدٍ مُضافٍ إلى الفِعْل؛ إذْ يكْشِفُ النموذجُ الثالِثُ، والذي هوَ عبَارةٌ عنْ مقطَعٍ من قصيدة «جدارية»، عَنْ بناءٍ يتَأسَّسُ على تساند الفعل الماضي بالأمر، ثم أسلوب النّهي ثم العودةِ إلى الأمر، ثم النداء ثم الاستفهام. أما النموذَجُ الرابعُ فيَضُمُّ، إضافةً إلى الفِعل، أسلوبَيْ النَّهي والتَّمَنّي.

تُسْعِفُنا هذهِ القراءَةُ في استخلاصِ خصائِص نمطَيْ المتتالية الثانية في التركيب لدى درويش :

- **النمط الأول** : الفعل (ماضي/ مضارع/ أمر) + أسلوب واحد (استفهام/ نداء/ نهي/ تمنٍّ)+ ضمير (المتكلم+/ المخاطب).

- **النمط الثاني** : الفعل (ماضي/ مضارع/ أمر) + أسلوبان أو أكثر (استفهام+ نداء+ نهي+ تمنٍّ)+ ضمير (المتكلم+/ المخاطب).

قدْ يتَبادَرُ إلى الذهن أنّنَا بِتَحدِيدِنَا هذا، نَنْفِي وُجودَ أشْكالٍ أخرى مِنَ المُتتالياتِ التّركيبيّة في شعْر درويش؛ خاصَّةً عنْدَما يتَعَلَّقُ الأمْر بحُضورِ الفِعْل المضارِع المنفيِّ، إلا أنَّ هذا الحُضورَ لا يَمْنَحُ لهذا النوْعِ من التركيب مرْتبةَ الصّدارة، حتّى تتحَوَّلَ، عَلى قِلّتِها، إلى قانونٍ أساسٍ يُشكِّلُ نمَطاً منْ أنماطِ البِنية التّركيبية لدَى محمود درويش. على أنّنَا لمْ نعْثُرْ في غيرِ هذه النماذِجِ المُعتَمَدة على ما يُعارِضُ المُلاحظَات المُستخرجَة، بلْ إنَّ باقِي النُّصوص الشِّعرية تؤكِّدُ ما يَذهَبُ إليه تحْليلُنا. إنّ النصَّ الشعري لدى درويش يتَرَاوَحُ بيْنَ الغِياب والحُضورِ. هذهِ خاصيَّتُه الأسَاسِيَّة. وهي لا تخْتَلِفُ مع ما أكّدْنَا عليْه في دراسَتِنا للزّمن النَّحْوي في المُتتالية الأولى. على أنَّ هذه الخاصية تأخُذُ ملْمَحَها المُميَّز، انطلاقاً من التساند الذي يتم في مستوى الفِعْل والأساليب الإنْشائيّة، ويمْنَحُ التّركيبَ خُصوصِيّتَهُ وفرَادَتَهُ.

2. إبدالات اللغة

1.2. إضاءة جهة المساءلة

انطلَقنا في هذا البحْثِ، من فرضيةٍ تنْبَنِي على إبْدال اللُّغة في مُستوى المُمارسة النّصية للشاعِر محمود درويش. فإذَا كانَ الشِّعر المُعاصر، الذي تنتَمِي إليْه التَّجربَةُ الشِّعرية لمحمود درويش، قدْ أبْدَل البِنيات الشعْريَةَ السَّابقةَ عليْه من رومانسيةٍ وتقليديةٍ، فإنَّ المُنْجَز النّصي لدرويش رَاهنَ على الإبْدالِ كمَلمَحٍ يطبَعُ التَّجربَة من الداخِل. ونَرُومُ في ما يَأتِي الوُقوفَ على ملامحِ هذا الإبدال في اللّغة، ثم محَطّاتِه.

نصْدُرُ، في مُقاربَتِنا للإبدالِ في لُغة محمود درويش، عن الإطارِ النَّظري الذي أسّسَ لهُ محمد بنيس في كتاب الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها. إذ انطلقَ هذا الأخيرُ، في دراسَتِه لانتقالِ بنياتِ الشِّعر العربي الحديث، من إلغاءِ فرضيّات التطوّر والتغيير والتّجاوُز، وتبنِّي فرضية الإبدال. حيْثُ إنّ إبدالَ بنيةٍ بأُخرى تفرِضُه الأزْمَة، وفِعلُ الثَّورَة.

على أنّ الصُّدورَ عن الإبدالِ، بمَعْنى التّعويض، يفيدُ «أن انتقال الشعر العربي الحديث، وكذلك القديم، من بنية إلى أخرى لا يتضمن تطوّراً ولا تغيُّراً ولا تَجاوُزاً، وإنما يحقّق الإبدالَ»[389]. ولتوضيحِ استعمال مفهُوم الإبْدال، قدّمَ محمد بنيس خمس نِقاطٍ، هي

389. محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاتها، الجزء الرابع، مساءلة الحداثة، الطبعة الثالثة، دار توبقال، الدار البيضاء،

ملاحظاتٌ أوّليةٌ استمدّها من قراءة عيّنة المتْنِ المدْروس. وتَتَمثّلُ هذه النِّقاط في : الانْفِصال قَبْل الاتصال، والاختِلاف قَبْل الوَحْدة، والتمايُز قَبْلَ التّفاضُل، والحلَزون قبْل الدائرة، والإفراغ قَبْل المَلْء. ويبقى التساؤل عن طبيعة الإبدال الذي عرفته ممارسة درويش.

2.2. من اللغة المتعدية إلى لغة الخلق

ينْظُر محمد بنيس إلى اللغَةِ، في الشِّعر المعاصِر، مُختبراً للحداثة الشعرية. بها، ومن خلالها، أخذت الممارسة النصية تبحث عن اللانهائي، حيثُ إن :

> «اللغة هي رَحِمُ مُختَبَرِ الشعر المعاصر. هكذا تتمرأى لنا وضعية الخطاب الشعري. فيها وبها توزعت شُعَبُ البحث عن حداثة شعرية مغايرة. وتقاسمتِ الممارساتُ النصية هذه الخصيصة، كلٌّ واحدة منها تهتدي بنظرية تستحوذ على النص وتُشغِّلُه، ولو في غفْلَةٍ عن كاتبه.»[390].

ينْبَني هذا المَوْقِفُ على اعتبارِ أنّ اللُّغة، كتصَوُّرٍ نظرِيّ يُؤطِّرُ المُمارَسةَ النصّية للشُّعراءِ المُعَاصرين، تشْتَغِلُ داخِلَ النّص، بوَعيٍ أوْ لا وَعي الشاعِرِ. لأنّ «انشغال الشعراء المعاصرين بوضعية اللغة معمّمٌ، والاختلاف بينهم يعود أساساً إلى التصورات النظرية العامة التي يعملون بها على تبادل الإضاءة بين الممارستين النظرية والنصية. ولكن الاشتغال باللغة لم يكن ليأخذ هذه المكانة وليستحق إنشاء مشهد الجدل لو أنه كان منحصراً في مسألة عابرة أو تقنية ينتهي فعلها في لحظات من البوح النظري»[391].

في ضوْءِ إشارَةِ محمد بنيس، يبْدُو مُهِمّاً التنْبيهُ على أنّ محمود درويش لَمْ ينْشَغِلْ بمُمارَسةٍ نظرِيّةٍ مُؤسَّسَةٍ. رغمَ أنَّ بعْضاً من تَصوُّراتِه عنِ الشِّعر، والكتابَة عُموماً، ورَدَتْ في لقاءاتِه الصحفية، بيْنَما تضَمَّنَتْ مُمارَسَتُه النّصية، ذاتُها، تصوُّراتٍ أخرى[392]، ذلك أنَّ النص الشعري لدرويش توَجَّه، بشكلٍ أو بآخَرَ، إلى احْتِضانِ المَسألَة الشعرية والخوْضِ فيها، وذلكَ ما أكدّتْ عليهِ بعْضُ محطّاتِ هذا البَحْثِ.

يَكُونُ مُفْتَتَحُ الاشتِغالِ على إبْدالِ اللُّغة في أعمال درويش، انطلاقاً مِن القصائِد الوارِدة في مجمُوعة أعراس (1977)، حيْثُ يشكّلُ هذا العمَلُ عَلامةً بارِزَةً وفاصِلَةً في

2014، ص.74.

390. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.76.

391. نفسه، ص.103.

392. سبق أن أضأنا هذه القضية في الفصل الثاني المعنون بـ : مفاهيم وتصورات، عند استخلاص مفاهيم الشعر والنثر والإيقاع والصورة، ثم اللغة في الفصل الثالث.

تجربته الشعرية، من زاوِيَتها المُتَعَلِّقَة باللُّغَة. وهُوَ ما يُفيدُ أنَّ المَسِيرَ الإبْداعيّ لدرويش يتوَزَّعُ إلى محَطّتيْن. إلاّ أنَّ ما يُمَيِّزُ هذِه التَّجربَة، هو أنها أحدثَتْ إبدالاتٍ آنيَةً ومتقطِّعَةً داخلَ المَسار نفسِه، ولمْ تُحدِثْ قطيعةً تامَّةً معَ اللُّغة التي اعتادَ درويشُ أنْ يكتُبَ بها منْذُ بدايَة مُمارَسَتِه النَّصية.

شكّلتِ الأعمالُ الشِّعرية الصادرةُ قبْلَ 1977، مرحلةً أولى كانت فيها اللُّغة متعدّيةً ترتَبِطُ بالمواضيعِ وتنْظُر إلى العالَمِ وتُسَمّي الأشيَاءَ. وقد استمدَّت اللغةُ الشعريةُ هذه الوَظيفةَ انطِلاقاً من استضافَتِها لمُعْجَم الحياة اليوْمِيّة المَعيشة. ولَنا في التَّدليلِ على هذا التَّصوّر نماذِجُ كثيرةٌ من أشعارِ درويش، منْها ما سَبَقَ أنْ أورَدْناهُ في الفُصولِ السَّابِقَة، ومنْهَا ما نُقدِّمُه الآن.

يكتب درويش في قصيدة «قتلوك في الوادي» من ديوان أحبك أو لا أحبك :

أُهديك ذاكرتي على مرأى من الزمنِ
أُهديك ذاكرتي
ماذا تقول النار في وطني
ماذا تقول النار ؟
هل كنتِ عاشقتي
أم كنتِ عاصفةً على أوتار ؟
وأنا غريب الدار في وطني
غريب الدار..
أُهديك ذاكرتي على مرأى من الزمنِ
أُهديك ذاكرتي
ماذا يقول البرقُ للسكّينْ
ماذا يقول البرقْ
هل كنت في حطّين
رمزاً لموت الشرقْ
وأنا صلاح الدين
أم عبدُ الصليبين ؟
أُهديك ذاكرتي على مرأى من الزمنِ

أُهديك ذاكرتي
ماذا تقول الشمسُ في وطني
ماذا تقول الشمسْ ؟
هل أنت ميّتة بلا كفن
وأنا بدون القدسْ ؟[393]

إنَّ اللّغةَ الشّعريةَ، في هذا النّموذَجِ التّمثيليِّ، ترُومُ التّعبيرَ. وضرورةُ تقديمِ هذه الوظيفةِ نابِعَةٌ منْ يقينِ درويش بأنَّ وظيفةَ الشّعر نفسِه هي التعبيرُ[394]. وقد كانَ هذا التعبيرُ أكثَرَ التِصاقاً بالقَضيَّة الفلسطينيّة وأبْعادِها، ونَقلِ مُعاناةِ الإنْسانِ الفلسطِيني، والكَشفِ عنْ غُرْبَتِهِ داخِلَ وَطنِه المَسْلوبِ.

من جهة أخرى، بَدا واضِحاً ارتباطُ اللغة المتعدية لدى درويش بـ «الحادِثة» أو «الواقعة»، حيْثُ تتوَجَّهُ المُمارَسة النصية لدرويش نحوَ استِقْصاءِ واقِعِ الفلِسطينيّينَ، ويتحوَّل معَها الشّعر إلى حادثةٍ. وقد ضمَّ ديوان أحبك أو لا أحبك قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»، تلك القصيدة التي عادَ فيها الشاعِر إلى حادثَةِ اتهام الفلسطيني سرحان بشارة سرحان بقتْلِ روبرت كينيدي، فينْطَلِقُ منها إلى عوالِمَ جديدةٍ ترْصُدُ معاناة الإنسان الفلسطيني الضّعيفِ[395].

وكانَ أدونيس، من قبل، قد اتّخذَ موْقِفاً مُغايراً من اللغة الشّعرية، ابْتعدَ فيهِ عنْ عدِّ الشّعر الحديثِ مُرتَبِطاً بالوقائِع والأحداث. فكتب في «محاولة تعريف الشعر الحديث» :

«ولأن الشعر الحديث يتخلى عن الحادثة، فهو يبطل أن يكون شعر «وقائع»، أو شعراً «واقعياً [...] إذ يصبح الشعرُ واقعياً، يقترب من النثر العادي، لأنه يضطر، انسجاماً مع غايته، أن يستخدم الكلمات وفق دلالتها المألوفة. وهذا، بالضبط، ضد مهمة الشعر الحق الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المُظْلِم، ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة»[396].

تتمَيَّزُ اللغة الشّعرية، في تصوُّرِ أدونيس، بابتِعادِها عنْ لغة النّثْرِ، وقُرْبِها من لغة الغموضِ والإشارَة، وهو ما يَنْتَفِي في أعمال درويش المُحدَّدَة بيْن 1964 تاريخ صُدورِ

393. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى2، مرجع سابق، ص. 61 - 62.

394 . راجع الفصل الثاني من البحث.

395. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى2، مرجع سابق، ص 95 وما يليها.

396. أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث» في : زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978، ص.10.

مجموعة أوراق الزيتون و1975 تاريخُ صُدورِ ديوان تلك صورتها وهذا انتحار العاشق. فقدْ تقدَّمَ معَنا، في مواضِعَ متقدِّمَةٍ منَ البحْث، أنّ المُنْجَزَ النّصي لدرويش قد جاوَرَ بيْن الشعر والنثر انطلاقاً من قيامِهِمَا على التّسَانُد. وتُمَثِّلُ قصائدُ «مزامير»، و«أغنيات حب إلى أفريقيا»، و«النزول من الكرمل»، و«طريق دمشق»، هذا التسانُدَ بيْن الشّعر والنثر. كما تضُمُّ الأعمالُ الأخْرَى قصائِدَ ارتَبَطتْ بالحَادِثَة، و«عَبَّرت» عنِ الواقِع، ومن ذلك: «رسالة من المنفى»، و«برقية من السجن».

سيُشَكّلُ ديوانُ أعراس، إذن، مَحطَّةً فاصِلَةً في اللّغة الشّعرية لدَى درويش، حيْثُ ستَنْتَقِلُ اللغةُ لدَيْهِ منَ التَّعبيرِ والإيضاحِ إلى الإشَارَة والغُموضِ، حيث «إن لغة الشعر هي لغة الإشارة [...] فالشعر هو، بمعنًى ما، جعْلُ اللغةِ تقول ما لمْ تتعلّمْ أن تقوله»[397]. وقدْ سَبَق لمحمد بنيس، في بحْثِهِ الأكاديمِي الموسوم بـ الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، أن اشتَغَلَ على قصيدة «أحمد الزعتر» الوارِدَة في مجْموعَة أعراس كنموذَجٍ يتمثّل الإبدالَ الذي مَسّ الممارسة النصية لدرويش، وتوقَّفَ فيهَا على مُختلِف الدوّال البانية للقصيدَة.

يكتُب محمود درويش في «قصيدة الرمل»:

إنّهُ الرملُ
مساحاتٌ من الأفكار والمرأةِ،
فلنذهب مع الإيقاع حتى حتفنا
في البدء كان الشجر العالي نساء
كان ماء صاعداً، كان لغة.
هل تموت الأرض كالإنسان
هل يحملها الطائر شكلاً للفراغ ؟

البداياتُ أنا
والنهاياتُ أنا

والرمل شكل واحتمال.
برتقال يتناسى شهوتي الأولى.
أرى في ما أرى النسيانَ، قد يفترسُ الأزهارَ والدهشةَ،

397. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص.125- 126.

والرملُ هو الرملُ. أرى عصراً من الرمل يغطينا،
ويرمينا من الأيام.
ضاعتِ فكرتي وامرأتي ضاعتْ
وضاع الرمل في الرملِ..

البداياتُ أنا
والنهاياتُ أنا[398]

ينزَعُ درويش، في هذهِ القصيدةِ، إلى استيعابِ مُغايرِ لوظيفةِ اللّغة. تصبحُ معها اللّغة تأمُّلاً داخلياً؛ يتّبعُ الشاعرُ غوايَتهَا، وينفَتِحُ، من خلالِها، على عوالِمَ أخْرى ترتَبِطُ بالعالمِ المرئيِّ أو المحْسوسِ. إنَّ اللغةَ، هُنا، تكْتفِي بذاتِها، وبعناصِرها القائمة على التضاد (البدايَات/ النهايات). هي إذنْ لُغةُ الخلْقِ والإشارَةِ والرؤيا، لا التّعبير. لقدْ اسْتطاعَ درويش، من خلال هذه القصيدة، أنْ ينتَقِلَ من النّظرِ إلى الحَدث بوصْفِه واقعةً، إلى عدِّه رمْزاً، يُحيلُ على الحَدثِ دونَ أنْ يصِفَهُ، ويشير إلى دلالته و أبعاده، وهو ما تناوله أدونيس في كتابه سياسة الشعر حين كتب :

«إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظُر إلى الحدث بوصفه موضُوعاً خارجياً، فينقله تمجيداً أو تقبيحاً، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلامُ الإعلاميُّ بحصر المعنى، أو أي نوعٍ آخر من الكلام الإخباريّ، التحليلي. أمّا الخصوصية الشعرية فمن طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمْز، بحيث لا ترُدّنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنما تردُّنا إلى دلالاته، أو أبعاده، في الحركية التاريخية- ناقلةً حواسّنا ووعْيَنَا في أفق جماليٍّ - تخييلي، قوامُه اللغةُ وعلاقاتها»[399].

وسيَسِيرُ درويش، في موضعٍ آخرَ من أعراس، على الخطى نفْسِها؛ مُبدِلاً لغةَ التعبيرِ إلى لغةِ الخلْق، وذلِكَ في «قصيدةُ الأرض»، والتي إنْ كانَتْ كاشفةً عن علاقةِ الشّاعر بوطَنه فلسطين، فإنّ اللغة فِيها تنْحو منْحىً مُغايراً؛ تَكونُ لازِمةً، وأكثر رمزيةً. يكتب درويش في أحد مقاطع القصيدة :

وفي شهر آذار تستيقظ الخيلُ
سيدتي الأرضَ !

398. محمود درويش، أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.274- 275.

399. أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985، ص. 176- 177.

أيُّ نشيد سيمشي على بطنِك المتموّج، بعدي ؟
وأيُّ نشيد يلائمُ هذا الندى والبَخورَ
كأنَّ الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطينَ في بدئها
المتواصل
هذا اخضرارُ المدى واحمرارُ الحجارةِ -
هذا نشيدي
وهذا خروجُ المسيح من الجرح والريح
أخضرَ مثل النبات يُغطّي مساميرَهُ وقيودي
وهذا نشيدي
وهذا صعود الفتى العربيِّ إلى الحلم والقدس..[400]

يفيد تأمُّل القصيدةِ، وهذا مقطَعٌ منها، أنَّ الشاعِرَ لم يعرِضْ تأملاته عرْضاً مُباشراً، وإنّما استنَد إلى الرَّمزِ والإيحاءِ؛ باعتماد الكلِمة المُوحِية (البنفسج/ القمح/ حبل الغسيل/ خديجة)، كما توجّهَ الشاعِرُ إلى عرْضِ رؤيته عرْضاً جُزئياً بَدَلَ استعْراضِها كُلياً، وبذلك يكُون الشاعِر خالقاً للُّغة، وصادِراً عن الحقيقة التي مرَدُّها التخييل. وستُصْبِحُ لغةُ الخلْق رهاناً في مجموعةِ أحد عشر كوكباً، والتي ضمّت ستّ قصائد توزَّعتْ جميعُها إلى محاورَ تكشِفُ عن تاريخيةِ الصِّراعِ بين الأمّة وأعدائِها مُمَثَّلَةً في قضية فلسطين. كما ارتكزَ هذا الديوانُ على وصْفِ حالة اللاوُجود الذي تعِيشُه الأُمّة انطِلاقاً من مَحاوِرَ تلتَقِي جميعُها في الرُّؤيا المُشتركة حوْلَ الواقِع المُحيطِ بكيْنُونة الوُجود.

إنّ المحاوِرَ الدلالية في أحد عشر كوكباً مُتجاورةٌ، وتنْزَعُ إلى ذِكر الجُزئياتِ المُؤلّفَة لهذهِ القضِيّة المرْكزية. وهوَ ما يُبَرِّرُ حُضور الأندلس، التي اعتَبرها درويش جِسْراً للعبورِ إلى هَدفِه، بما هي حقْلٌ ثرِي بالموضُوعات والرُّؤى والرُّموز؛ ولِما تُمَثِّلُه في الوجدان العربي من دلالاتٍ ترسَّختْ في الذاكرة، وخاطَبَت الذات في آنٍ. والمَجموعَة، عُموماً تشيرُ إلى التّآمُرِ والنهاية، والانفتاحِ على الأمَل.

في قصيدةِ «مَن أنا... بعدَ ليلِ الغريبة ؟» يعُودُ محمود درويش إلى المَوْروثِ الثّقافِي، الذي يشُكّل أساساً في بنائها الجمالي والفني، ويمُدُّها بعُمْقٍ انطلاقا من الانفتاح على

400. محمود درويش، أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.289.

الموروث الإسلامي. يكتب درويش في هذه القصيدة :

مَن أنا بعدَ ليلِ الغريبةِ ؟ أنهضُ مِنْ حُلُمِي
خَائفاً مِنْ غُموضِ النَّهارِ على مَرْمَرِ الدّارِ، مِنْ
عَتْمَةِ الشَّمْسِ في الوَرْدِ، مِنْ ماءِ نافورتي
خائِفاً مِنْ حَليبٍ على شَفَةِ التّينِ، مِنْ لُغَتي
خائِفاً، مِنْ هَواءٍ يُمَشِّطُ صَفْصافَةً خائِفاً، خائِفاً
مِنْ وُضوحِ الزّمانِ الكَثيفِ، وَمِنْ حاضِرٍ لَمْ يَعُدْ
حاضِراً، خائِفاً مِنْ مُروري على عالَمٍ لَمْ يَعُدْ
عالَمِي. أيُّها اليأسُ كُنْ رَحْمَةً. أيُّها المَوْتُ كُنْ
نِعْمَةً لِلْغَريبِ الَّذي يُبْصِرُ الغَيْبَ أوْضَحَ مِنْ
واقِعٍ لَمْ يَعُدْ واقِعاً. سَوْفَ أَسْقُطُ مِنْ نَجْمَةٍ
فِي السَّماءِ إلى خَيْمَةٍ في الطَّريقِ إلى... أَيْن ؟
أَيْنَ الطَّريقُ إلى أَيِّ شَيْءٍ ؟ أرى الغَيْبَ أَوْضَحَ مِنْ
شارِعٍ لَمْ يَعُدْ شارِعي. مَنْ أنا بَعْدَ لَيْلِ الغَريبَةِ ؟
كُنْتُ أَمْشي إلى الذّاتِ في الآخَرينَ، وها أنَذا
أخْسَرُ الذّاتَ والآخَرينَ. حِصاني على ساحِلِ الأَطْلَسِيِّ اخْتَفى
وَحِصاني على ساحِلِ المُتَوَسِّطِ يُغْمِدُ رُمْحَ الصَّليبِيِّ فِيّ.
مَنْ أنا بَعْدَ لَيْلِ الغَريبَةِ ؟ لا أَسْتَطِيعُ الرُّجوعَ إلى
إِخْوَتي قُرْبَ نَخْلَةِ بَيْتِي القَديم، ولا أَسْتَطيعُ النُّزولَ إلى
قاعِ هاوِيَتي. أيُّها الغَيْبُ! لا قَلْبَ لِلْحُبِّ... لا
قَلْبَ لِلْحُبِّ أَسْكُنُهُ بَعْدَ لَيْلِ الغَريبَةِ...[401]

تَكْتَفِي اللُّغةُ في هذهِ القصيدة بذاتِهَا. وهِيَ بذلِكَ تقتَرِبُ مِن الخَلْقِ، أكْثَرَ مِنْ اتِّصالِها بالتّعبيرِ. إذْ تتأسَّسُ القَصيدَةُ على محورِيّة الأنَا المُجسّدة للانْفِصام الفِعْلِي، حيْثُ يسْتَنِدُ الشّاعر إلى الواقِع، لا بوَصفِهِ حَدَثاً، وإنّما نُقْطَةً يتّصِل فيها الواقِعيّ بالإيحائي، ويتوطَّدُ مَعَها التَّساؤُلُ عنْ وضْعِيةِ الذّاتِ التي انطَبَعَتْ بالخَوْف، وخسارتها، وانعِدامِ الرُّجوعِ إلى الأرْضِ.

401. محمود درويش، أحد عشر كوكباً ضمن الأعمال الأولى3، مرجع سابق، ص.277 - 278.

مع جدارية، ستأخُذُ هذه التّجرِبَةُ اللُّغَوية بُعْداً أكثَرَ تَرَسُّخاً في الخِطابِ الشِّعري لَدَى درويش، ذلكَ أنّها استَوْعبَت القديمَ، وانْجذَبتْ نحْوَ صياغَة الحديثِ في صُورٍ شعريةٍ لها الدّهشَةُ. كَمَا توَجَّهَ الشاعِرِ إلى تَشْكيلِ الدَّلالَةِ باللّجوءِ إلى الرّمْز الشِّعري، وشَحْنِ الكلِماتِ بمَدلولاتٍ جَدِيدَةٍ. وإن كانَت القصيدةُ - الديوانُ كتابةً لتجربةِ الموْتِ، فإنّ اللغةَ فيها امتدَّتْ لتشْمَلَ نظْرَةَ الشاعر إلى الكوْن، والحياةِ، والأسْطورَة، والقَصيدةِ نفسِها. وبذلكَ كانَت اللغة في جدارية تأمُّلاً، وحَلاًّ وسَفراً في الذات. وهي التأملات التي صاغَها درويش، وأسّرها إلى سميح القاسم في الرسائل، حينما كتب :

«في اللغة نجد حلولنا. في اللغة نحاول أن نزوّج المعلوم إلى المجهول. في اللغة نسافر ونعود. في اللغة نرسي للسفر قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر. في اللغة نصالح ما لا يتصالح في الواقع... وفي اللغة نعلن حربنا ونقيم سلامنا. ولكن، أين نسافر خارج اللغة ؟ أما من سفر في هذا السفر !.»[402]

وسيَسْتَمرّ محمود درويش على المسار نفسِه في أعْمال : لا تعتذر عما فعلت، وكزهر اللوز أو أبعد، وفي حضرة الغياب، وأثر الفراشة، ولا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي. ستظَلّ اللغة، بَعيدةً عن التّعبير، مُتوَجِّهَةً نحْو الخلْق، وحاضِنةً لاستِعمالاتٍ مُتَعَدّدة، ومُختَلِفَةٍ في آنٍ، منْ حيْثُ المُعْجَمُ ومِنْ حيْثُ التّركيبُ. حيث إن «الشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة ومحددة، بل من حالة لا يعرفها، هو نفسُه، معرفةً دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجيا أو العقل أو المنطق. إن حدسَهُ، كرُؤيا وفعّالية وحركة، هو الذي يوجّهُه ويأخذ بيده»[403].

3.2. الإبدال المتقطع

إذا كانَ أدونيس ينْظُرُ إلى لُغَة الخَلْق ولُغةِ التّعبير كلُغتيْن مُختَلِفتيْن، ومُتوازِيتَيْن، فإنّ المُمارَسَة النصية لمحمود درويش، جعَلَت هاتيْن اللّغتيْن تتقاطَعان في حالاتٍ معيّنة، وهو ما يعضّد الإبدالَ المُتَقطّعَ الذي صَدرْنا عنْهُ في رُؤيَتنا للُّغة في أعْمالِ الشّاعِر. ويكْشِفُ تَتَبُّعُ وضْعيةِ اللّغة في أعْمالِ الشّاعر عنْ هذِه التّقاطُعاتِ، سَوَاء في وَجْهِها الخفيّ أو البارِز. على أنّنا نَقْصِد بالخَفيّ، حُضورَ نصٍّ شِعري، يعْتَمِد لغةَ التّعبير، بيْن قصائِدَ لها الخلقُ لغةً. ومن

402. محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، مرجع سابق، ص.115.

403. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص.125.

جانبٍ آخرَ، نَعْني بالبَارِزِ إفْرادَ ديوانٍ بأكْمَلِه للتّعبيرِ، في سياقِ أعْمالٍ شعريةٍ تنظُرُ إلى اللّغة كمُختَبرٍ شِعري تتفاعَلُ فيهِ مُختَلفُ الدّوالِ البانِية للقصِيدةِ.

ضمَّ ديوانُ حصار لمدائح البحر، الصّادر سنة 1984، بيْنَ قصائِده الإحدى عشْرةَ، قصيدة «بيروت»، التي عكَسَت الفترةَ التي عاشَها الشّاعر في بيروت بيْن 1973 و1982. عايشَ درويش، خلال تسع سنوات، التّجربةَ اللّبنانية، بجميعِ جُزئياتِها، مُحاوِلاً التّعبيرَ عنْها كحادِثَةٍ أوْ واقِعَةٍ تجلّتْ أمامَ عيْنَيْه. وقد جسّدت قصيدةُ «بيروت» عدداً من الصّور الشعرية التي يبتكِرُها الشّاعر في سياقاتِ القصيدة وإيحاءاتِها، إذْ يكتُب في مطْلَعها :

تُفَّاحةٌ للبحر، نرجسةُ الرخام،
فراشةٌ حجريَّةٌ، بيروتُ. شكلُ الروح في المرآة،
وَصْفُ المرأة الأولى، ورائحة الغمام.
بيروتُ من تَعَبٍ ومن ذَهَبٍ، وأندلس وشام.
فضَّةٌ، زَبَدٌ، وصايا الأرض في ريش الحمام.
وفاةُ سنبلة. تشرُّدُ نجمةٍ بيني وبين حبيبتي بيروتُ.
لَمْ أسمع دمي من قبلُ ينطقُ باسم عاشقةٍ تنام على دمي..
وتنام...[404]

يستدْعي تأمُّلُ اللغة في القصيدةِ الالتِفاتَ إلى علاقتها بالرّموزِ والإشاراتِ، والتي لَا تَتكشّفُ إلا بِتتَبُّعِ مُعجَم الشّاعر، ومُتابعة سياقاتِ القصيدة وصُورِها المُتعدّدة والمُتشابِكة في آنٍ، حيثُ إنّ الشاعر يرْسُم صورَةً لبيروت بعْد الاجتياحِ الإسرائيلي، وبعْد تدمِيرِها وطرْدِهِ، وطرْدِ المُقاوَمة خارِجَها بالقُوّة، ليبْحثَ عن منْفًى جديدٍ. والمُلاحَظُ أنّ اللغةَ في القَصيدة، تصويرٌ لبَيْروت بيْن البَقاءِ والفَنَاء؛ ذلِكَ أنّ التفاحَة والنرْجِسَة والفَرَاشة، رموزٌ للبقاء والحُبّ والحياة، وتقابلُها على الجانِبِ الآخر صُوَرُ البَحْر والصّخرِ والتشرّد والدم، فتتبَدّى بيروتُ للشاعِرِ ملاذاً وَوَطناً وحبيبةً.

لمْ تكُنْ قصيدةُ «بيروت» المُنتَمِيَة لديوان حصار لمدائح البحر الوحيدةَ التي عادَ فيهَا الشاعرُ إلى لُغة التعبيرِ، بل إنّنَا نعثُر هذِه اللّغة على حُضورٍ آخرَ في مواضِعَ متَعدّدة منْ دواوِين الشّاعِر، بدْءاً بمجموعة لماذا تركت الحصان وحيداً وانتهاءً بـ لا أريد هذي

404. محمود درويش، حصار لمدائح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص.505.

القصيدة أن تنتهي. ونُدرجُ، ها هنا، نموذجاً للتمثيل، حيث يكتب درويش في قصيدة «إلى آخري وإلى آخره...» من لماذا تركت الحصان وحيداً :

- هل تَعِبْتَ من المشي
يا وَلَدي، هل تعبتْ ؟
- نَعَمْ، يا أبي
طال ليلُكَ في الدربِ،
والقلبُ سال على أرضِ لَيْلِكَ
- ما زِلْتَ في خفَّة القطِّ
فاصْعَدْ إلى كتفيَّ،
سنقطع عمَّا قليلْ
غابة البُطْم والسنديان الأخيرةَ
هذا شمالُ الجليلْ
ولبنانُ من خلفنا،
والسماءُ لنا كُلُّها دمشقَ
إلى سور عكا الجميلْ
- ثم ماذا ؟
- نعود إلى البيت
هل تعرف الدرب يا بني
- نعم، يا أبي :
شرقَ خرّوبَةِ الشارع العامِّ
دربٌ صغيرٌ يَضِيقُ بِصُبَّارِه
في البداية، ثم يسير إلى البئرِ
أَوْسَعَ أَوْسَعَ، ثُمّ يطِلُّ
على كَرْمِ عَمِّي «جميلْ»
بائعِ التبغ والحَلَوِيَّات،[405]

405. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، مرجع سابق، ص. 40 - 41.

تَتعدَّدُ الأصواتُ في القصيدةِ، لتبْنِيَ حِواراً بين أبٍ وابنِه عن الأرْضِ والوَطَنِ، وحُلم العوْدَة إلى فلسطين. على أنَّ اللغة تمْتَحُ، هُنا، مِنْ معْجَمِ الحياة اليوْميّة (التبغ، بائع الحلويات، خروبة، عمّي جميل)، وتسْعَى إلى التّعبيرِ عن واقِعِ الشّاعر في منْفاهُ خارجَ الوطنِ، وعنْ أملِه في الرجوع، الذي لنْ يكونَ إلا بعَوْدَةِ أحبَّائِه. يسْتَدْعي محمُود درويش لغَةَ التّعبيرِ كلّما كَتبَ قصيدةً ترْتَبطُ بالقَضِيّة الفِلسطينيّة. من جهة أخرى، يتبدى اشتغال الشاعر على إعادة كتابة تاريخ المكان، من خلال عنصر الذاكرة التي يُراد محوها، كما حدث للوثائق المكتوبة، وغيرها.

هَكذا تبْدُو لنَا وَضْعيةُ اللغة في هذه القصيدة، وفي قصائِدَ أُخرَى منْ كزهر اللوز أو أبعد، وأثر الفراشة ولا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي[406]. وهكَذا أيضاً تتجاذب اللغتان؛ لغة التعبير ولغة الخلق، في أعمال درويش الصادرة بعد أعراس 1977.

ويكُون مُفيداً الإشارةُ إلى تجلياتِ الإبْداعِ المُتَقطِّعِ في شَكْلِه البارزِ، والمُتَمَثّل في إصْدار محمود درويش لعَمليْنِ شِعرِيّيْن؛ الأوّلُ موسُومٌ بـ مديح الظل العالي، والثانِي لهُ عنوان حالة حصار، مع استِحْضار الفارِق الزّمني بيْنَهُما، والأعمالِ التي سبَقَتْ صُدُورَ كلّ واحِدٍ منهُما وتلْك التي تَلتْهُ. لقد ارتبَط الديوانانِ بحَدَثيْنِ بارِزَيْن في حياةِ الشّاعر؛ هما تجربةُ اجْتياحِ إسرائيل لبيروت سنة 1982، و الحصارُ الذي ضَرَبَه الإسرائيليون، أيضاً، على فلسطينَ سنة 2002. على أنّ كُلًّا من الديوانَيْن قدْ ضَمَّ قصيدةً واحِدةً. ففي حالة حصار يَنْشَبِكُ السياسي بالنفْسي بالاجتماعي، ليؤسِّسَ لرؤية واقِعيةٍ تنْقُلُ جزئياتِ الواقِعِ الفلسطِيني. يكتُب درويش :

أيُّها الواقفون على العَتَبات ادخلوا،
واشربوا مَعَنا القهوةَ العربيَّةَ
[قَدْ تَشْعُرونَ بأنَّكُمْ بَشَرٌ مثلنا]
أيُّها الواقفون على عَتَباتِ البيوتِ،
اخرجوا من صباحاتنا،
نطمئنَّ إلى أنّنا
بَشَرٌ مِثلكُمْ !

406. يمكن العودة إلى قصائد : «فكّر بغيرك» من كزهر اللوز أو أبعد، و «البعوضة» و«إن أردنا» و«مديح النبيذ» من أثر الفراشة، و«سيناريو جاهز» من لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي.

نجدُ الوقت للتسليةْ :
نلعب النَّرْدَ، أَو نتصفَّحُ أَخبارَنا
في جرائدِ أمسِ الجريحِ،
ونقرأُ زاويةَ الحظّ : في عام
أَلفينِ واثنينِ تبتسمُ الكاميرا
لمواليدِ بُرجِ الحصارْ[407]

تكشف القصيدَة- الطويلةُ عن حالة الحِصار المضْروبِ على الفِلسطينيّين الذين أَلِفُوا هَذا الوَضْعَ، واعتادُوا على تَبِعَاتِه، بلْ إنّهُم فَقَدُوا الإحْساسَ بالزّمن أيضاً. وقد استطاعتِ اللّغةُ احتِضانَ هذه الدّلالاتِ، والتعبِيرَ عنْها بمُعجمٍ يوميّ (القهوة، نلعب النرد، زاوية الحظ، الكاميرا، برج)، ونقْلَ يومياتِ معاناةِ الإنسان الفلسطيني أثناءَ الحصار الذي دمّرَه.

إنّ مُقارَبة اللّغةِ في شعرية محمود درويش، تَكْشِفُ عن أنَّ الممارسة النصية لدرويش حقَّقَت الإبْدالَ في مُستَوَيَيْن اثْنين؛ أبْدلتْ لغتَها مُقارَنَةً بالبِنيات الشّعرية السّابقة عليْها، ثم انشَغلَت بإبْدالِ ذاتِها من الدّاخل، بالانْتِقال منْ لُغة التعبير إلى لُغة الخَلْق؛ توازِياً أو تقاطُعاً، وهو الأمْرُ الذي أكّدَته المُصاحَبَةُ الهادئةُ للمُنْجز النصي لدرويش.

3. مساربُ الخطاب

1.3. من اللغة إلى الخطاب

سَعى هنري ميشونيك إلى بناءِ نظريةٍ للخطابِ، تضْمَنُ فيها الذاتُ فرادَاتَها وحُضورَها في الكتابة، كما سَعَى إلى تجاوُزِ حصْرِ علاقَةِ الذّات الكاتبة باللُّغة في النَّسْخ. وقدْ أسّس ميشونيك هذه النظرية اسْتناداً إلى النحْوِ التّوليدي وبالانتساب إلى بِنفنيست الذي عَمِل على هدْم التصوّر البِنْيوي لعلاقةِ الذات الكاتبة باللّغة وإرْساءِ نظرية للخِطاب، تُمْنَح معها الأسبقيةُ للْخطابِ بدلَ اللّغة[408].

وإذا كانَ الخطابُ ذاتاً ومعْنىً، فإنّ الاشتِغالَ يكُونُ داخِلَهُ، لا داخِلَ اللّغةِ، بما هي «حفر مستمر لما يقوم به الإيقاع من إظهار عناصر وإخفاء أخرى، لأنه لغةٌ بقدر ما هو موجود في اللغة»[409]. بَهذا نكونُ أمَامَ عناصَر تنْشبِكُ وتتعالَقُ أثناءِ بِناء الخطاب، يكونُ

407. محمود درويش، حالة حصار، الطبعة الثالثة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، ص.18- 19.

407. Henri Meshonnic, *Les états de la poétique*, PUF, Paris, 1985, p.38.

409. عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس، الذاتية والكتابة، مرجع سابق، ص.287.

فيها الإيقاعُ «منظِّماً للخطاب»[410]. من جهة أخرى، يؤكد ميشونيك على علاقة اللغة بالخطاب والإيقاع والذات، إذ يكتب : «إنّ نظرية الإيقاع في الخطاب، هي نفسها نظرية للذات في اللغة»[411]. بهذا المعْنَى، تصْبِحُ اللّغةُ عُنصراً للذاتِ، وتَكونُ نظريةُ اللغَةِ، بحَسَب ميشونيك، مجالاً لنظريةِ الذات.

بنَى محمود درويش خِطاباً شعريّاً غزيراً، راكَم خلالَهُ دواوينَ جاوزتِ العشرينَ، إضافَةً إلى أعْمالٍ أُخرى؛ منْهَا الرسائل، واليوميات، والنصوص غيْرُ المجَنَّسَة. وقد تقدّم معَنا، في الفُصولِ السّابقة، أنّ المُمارَسة النّصية لدرْويش راهَنَتْ على عدِّ الشِّعر مرْكزَ العَمَلِ الإبْداعِيّ. فيمَا هيَ انفتَحَتْ على النّثر بأشكالِه، مُحاوِلَةً أنْ تُحصِّنَ نفْسها من غزْوٍ يَنزِعُ عنْها خصيصَةَ انتمائِهَا إلى الشِّعر.

ولمْ يكُفّ الشاعِرُ، في اشتغالِه علَى مُنْجزِه النّصي، عنْ التّفكيرِ في سُؤال الشِّعر، وإنْ كانَ صوْتُ هذا السّؤال أقْوى في الأعمالِ الصّادرَة ابتِداءً من جدارية. حيث توجَّهَ درويش إلى مُمارَسَة نصية، تفكِّرُ في راهِنها ومُستقبلَها في آنٍ. وقد وضَعَت هذه القصيدةُ – الديوان، أوّل مرّة محمود درويش، أمام الكِتابَة.

كانَ محمد بنيس في عمَلِه الأكادِيمي الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، قدْ ناقَش في الجُزءِ الثّالث مِنْه، والموسُوم بـ الشعر المعاصر، قضِيةَ انتسابِ محمود درويش إلى «الكتابة»، استِناداً إلى وُرُودِ هذا المصطلح – المفهوم في نصّ ذاكرة للنسيان، والذي جاء فيه :

> «ومن المثير للمرارة أن نتزع منذ زمن الغارات هذا الوقت للثرثرة، وللدفاع عن دور الشاعر الذي يستمد خاصيته من تاريخ كتابته للشعر في علاقته بتطوُّر الواقع، أمام لحظة يتوقّف فيها كل شيء عن الكلام، لحظة تصوغ فيها الملحمة الشعبية تاريخها وإبداعها الجماعي. بيروت هي الكتابة الإبداعية المثيرة. شعراؤُها لحقيقيون ومنشدُوهَا ومقاتلوها وناسُها الذين لا يحتاجون إلى ترفيه وتشجيع على عُودٍ مقطوع الأوتار، هم التأسيس الحقيقي لكتابة ستبحث طويلاً عن المعادل اللغوي لبطولتهم وحياتهم المدهشة. فكيف تستطيع الكتابة الجديدة[412]، المحتاجة إلى كسل، أن تتبلور وتتشكل في أوج معركة لها هذا الإيقاع الصاروخي ؟ وكيف يستطيع الشعر التقليدي– وكل الشعر تقليدي

410. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit, p.70.

411. نفسه، ص.71.

412 . التشديد من عندنا.

في هذه اللحظة- أن يصف هذا الشعر الجديد المختمر في بطن الزلزال؟»[413]

ذهَبَ محمد بنيس إلى أنّ المقْطعَ الذي ورَدَتْ فيهِ الإشارَةُ إلى «الكتابة» لا يكْشِفُ عن خَصائِصِ هذه الكتابَة ولا عن وظيفَتِها، بقَدْر ما هُوَ توضِيحٌ لنوْعيةِ الشِّعر الذي يكتُبُه الشاعرُ. حيث : «يأتي استعمال مصطلح الكتابة الجديدة في هذا النص ضمن سياقين؛ السياق الأصغر هو الذي يحصر العلاقة بينهما وبين الكسل؛ والسياق الأكبر هو الذي يضع الكتابة الجديدة مقابل الشعر التقليدي.»[414] .

يُمْكن القولُ إنّ التأويلَ الذي جاءَ بِه بنيس، في إشارَتِهِ إلى عَدَمِ صدُور درويش، في أعْمالِه الشِّعرية، عن وعيٍ بالكتابة، مُرتبِطٌ بأعمال الشَّاعِر الصّادِرة قَبْلَ إنجازِ الدارِسِ لأطروحَتِه الأكاديميّة. وإذاً مَا اعتبَرْنا أنّ الشاعِرَ لمْ ينْشغِل بأيّ مشرُوعٍ نَظريّ مُصاحِبٍ لمُمارَسَتِه النّصية، فإنّ المُنْجز النّصي نفسَهُ، والذي راهَن على الاستِمْرارِيَّة كشَرْطٍ أسَاسٍ، قادِرٌ على الكَشْف عنِ التصوّراتِ النظرية التي أطّرَتْ بناءَه.

تسْتنِدُ المُمارَسة النصّيةُ إلى خصائِصَ أجْناسِية مُعينة، انطِلاقاً من إعادة بنائِها، ثمّ خرْقِها. وعلى هذا الأسَاس، شكّلَ التداخُل بيْن الأجناس الأدبية مُنطلَقاً أساساً لبُروزِ أنماطٍ كتابِية جديدَةٍ. وهُو الأمْر الذي جَعَل محمود درويش يَعِي بمَبْدأ رفضِ الحدودِ بيْنَ الأجناس، ويكتب : «فكل الأشكال الإبداعية يتداخل بعضها مع بعض، ليست هناك حدود نهائية بين شكل إبداعي وآخر.»[415].

ظلَّ درويش مسْكوناً بالنص الشِّعري القادِم. فَجاوَرَ بيْنَ الشِّعر والنَّثر، وجَعلَ العَلاقةَ بيْنَهُما مَبْنيّةً على التّسانُد كما وضّحنا سابقاً، وانْفَتحَ على المَسْرحِ والسّردِ في بعْضِ تجارِبِه، اعتقاداً مِنْهُ أنّ في النصّ الشعري تَنْتَفِي الحدودُ بيْنَ الأجناسِ، حيثُ يُقيمُ الشاعِرُ وشائِجَ خفِيّةً بيْنَها، يَكونُ الإيقاعُ، فيها، الدّال الذي يَنْظِمُ باقِي الدّوال. يكتب الشاعر :

> «إنني مسكون بهاجس هو عدم كتابتي حتى الآن ما أريد أن أكتبه. تسألني ما الذي تودّ أن تكتبه ؟ فأقول لك : لا أعرف. إن رحلتي هي إلى المجهول الشعري بحثاً عن قصيدة ذات قدرة على أن تخترق زمنها التاريخي، وتحقق شرط حياتها في زمن آخر.»[416].

413. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، مرجع سابق، ص.46 - 47.

414. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.61.

415. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، العددان 4 و 5، مرجع سابق، ص.16.

416. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، العدد 86، مرجع سابق، ص. 13.

2.3. أزمة النص

تكشف الممارسة النصية لمحمود درويش من خلال في حضرة الغياب «النص» الصّادر سنة 2006، عنْ أزْمةِ الكتابَة التي بلَغَتْ إليها. وكأنّنَا بالشّاعِر أمامَ سؤالٍ كبيرٍ، ذي شِقّين : ماذا أكتبُ ؟ وكيفَ أكتبُ ؟ على أنَّ هذيْنِ السّؤاليْن امتدادٌ لأسئِلة شغلَت الشّاعِر منذُ عمَلِه الموْسوم بـ أعراس (1977). بدْءاً باستِضافَتِهِ للنّثر، وحضورِ النّفَس السّردي في بعْضِ أعْمالِه، وانتِهاءً بانفِتاحِهِ على المَسْرح، انطِلاقاً مِنَ البوليفُونيّة التي وَسَمَت نتاجَهُ الشّعري.

يتوزّعُ هذا العَملُ إلى عِشرينَ نصّاً، يتأمّلُ فيها درويش بقِيّةَ عُمرٍ مُتَطَلِّعة إلى مُستقْبلٍ لا يؤْمنُ بالركون إلى حاله، و يستعِيدُ فيها ماضِياً استمَدّ اتسَاعهُ من اتسّاعِ الكتابَة التي تَنَاوَلَتْهُ. إنّها نصوصٌ عنِ التّجربَة التي ألِفَتْها الكتابَةُ، والتي توزّعَت، بدوْرِها، إلى أكثَرَ من تجرِبَة. أما تأمّلُ سؤال هل في حضرة الغياب نصٌّ نثري أمْ شعري ؟ فنقِفُ فيه على مسْتويَيْن : أوّلُهما الهُويّة المؤَجّلةُ في كلّ إبداعٍ أدبي كبيرٍ يرْفضُ كلَّ تصنيفٍ، فيما هو يستضِيفُ نصوصاً إبداعيةً سابقةً وأُخرى لاحِقةً في آنٍ. أمّا المستوى الثاني، فقِراءَةُ النص وَحْدَها كفيلةٌ بأنْ تَكْشِفَ عنْ توتُّرِ فِعْلِ الكتابة فيه، وتراوحُهِ بيْن الشّعر، والنثر.

وبالعوْدةِ إلى ديوانِ كزهر اللوز أو أبعد الصادِر قبْلَ سنَةٍ منْ صدورِ في حضرة الغياب تسعفنا إشارَةُ درويش الواضِحةُ في العبارة التي صَدّر بها الديوانَ حينَ كتبَ : «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم»[417]. حيث يشير إلى أنه يكتب كلاماً حسناً، بغض النظر عن اقتراب بعض القصائد إلى الكتابة النثرية، رغم أنها موزونة.

في حضرة الغياب إحالةٌ مُتبادَلَةٌ بيْن الشّعر والنّثر، هي ما يجْعلُ التميِيز بينَهُما عصيّاً. فالدّارِسُ يمْكِنُ أن يَتَلَمّس حُضورَ الشّعر في «النص» بأكْمَلِه، إذَا تَتَبّع الوشائِجَ التي ترْبِطُ بين المواضِيع وصُوَرِها. فالمواضيعُ المشار إليها في «النص» صُورٌ. وهذهِ الصّور تعْمَل على تخلِيصِ الموْضوع من قُيودِه. كما من شأْنِ الدّارِسِ، أيضاً، أنْ يضعَ يدَيْهِ على النثر في عُمُوم «النص»؛ فاللغَةُ التي كتبَ بها درويش هذا العَمل، تنْفَتِحُ على الدنيوي والروحي المخْبوءِ، فيما هِيَ تتحرّرُ منَ البلاغَة والنّعوت.

إنّ ما يؤكّدُ ما ذَهبْنَا إليْهِ، منْ أزْمَة الكِتابَة التي طالَت المُمَارسة النصية لدرويش، سَيتجلّى في عملِهِ الأخيرِ، الصّادرِ قيْدَ حياتِه والموْسُوم بـ أثر الفراشة. فإذا كانَ الشاعر قدْ جعَلَ مِن في حضرة الغياب نصّاً، فإنّه ذَهبَ إلى عَدّ أثر الفراشة يومياتٍ. يبدُو سُؤَالُ

417. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص.3.

التّصنيف، منْ جديدٍ، مُراوِغاً، وبخاصّةٍ إذا مَا عثَرْنا في العَمَلِ على قصائِدَ شعْرية. ويُصبح السُّؤال، هلْ نحْنُ أمامَ عمَلٍ يَضُمُّ الشِّعْرِ إلى جانِبِ اليوْميات ؟ أمْ أنّها يوميات شعْرية ؟

تأخذُنا مُقارَبة أثر الفراشة بعدّها «يَوْمياتٍ»، إلى استِحضارِ يوميات الحزن العادي، على افتِراضِ أنّهما ينتميان إلى الجِنْسِ نفسِه؛ الذي هُوَ اليَوْمياتُ. وقَبْلَ أنْ نخُوضَ في الإنْصاتِ لعَمَلِ أثر الفراشة، نَقِفُ، بدْءاً، على يوميات الحزن العادي الصادِرة في طبْعَتِها الأُولى سَنةَ 1973. فقد كشَفَ درويش، في هذهِ اليوميات، عنْ مُعاناةِ الناس في فلسطين بين 1948 و1967. فجاءُ العملُ صُورةً لمعاناةٍ ما زالَتْ مُتوقِّدةً في ذِهن الشاعر، باعتِبارِه حَديثَ الخُروجِ منْ هُناك، نحو منْفىً دَفَعَتْهُ إليه معاناتُه الشخصية مِن سجانِّيه وقامِعي حلْمِه الذين هَدَمُوا قريتَهُ وأقاموا على أنْقاضِها مُستوْطَنَة.

يكتُب درويش نصاً على شاكِلةِ حوارٍ يُجريهِ شخْصٌ مع شخْصٍ آخَرَ، أوْ معَ نفْسِهِ، مضَمِّناً نصّه مقاطع من سِيرَتِه الذّاتية، حينَما اضْطرَّ إلى النّزُوح مع أفراد أسرته، من قرْيَتِهِم والتّوَجُّه إلى الشمال، نحو لبنان والبقاءِ فيها ما يُقارِبُ العَامَ. يقدم درويش هذه المقاطِعَ من سيرَتِه على نحْوٍ أقرَبَ إلى الإخبار؛ حيث تَتكَشّفُ الوقائِعُ متلَبِّسةً بالوُضوحِ. ويأتِي ذلكَ مُتَساوِقاً مَعَ منْطِقِ الكتابِ، الذي تتَشَكّلُ مادَّتُه مِنَ السِّياسَة والتّأمُّلاتِ في الحياة والتّجرِبَة المَعيشة، وهِيَ عناصِرُ جعَلَتِ النّص واقِعياً يتوَجّهُ فيه الرّاوي نحْوَ سرْدِ حِكَايَتِه بتَمَهُّلٍ وبتفصِيل وإسْهاب.

لا تشابُهَ بيْن أثر الفراشة ويوميات الحزن العادي. إذ يحْتَلّ النص الشعري مرْكزَ المُمارَسَةِ النصيّة لدرويش. وذلكَ ما انطَوَتْ عليْهِ قراءَتُنا لأعمالِه في الفُصول السّابقة[418]. ويطالِعُنا الشّاعِرُ، في أُولى «نُصوصِه» ضمْن أثر الفراشة بقصيدة «البنت / الصرخة». وهو ما يجعل النص الموازي : (يوميات)، الوارد أسفل العنوان، مُضَلِّلاً. ففي أثر الفراشة قصائِدُ شعرية، ولكنّها تنْفتِحُ على الجملة النّثرية. فمِنْ حيْثُ المكانُ النّصي، يتوَجّهُ درويش، إلى الكتابة النّثريَة التي تمْتَدّ على طول السطر، إلا في قصائد معدودة منها : «البنت / الصرخة»، و«ليتني حجر»، و«الغابة»، و«مكر المجاز»، و«بقية حياة»، و«غريبان»، و«كم البعيد بعيد»، و«شخص يطارد نفسه»، و«عن اللا شيء»، و«اغتيال»، و«لو كنتُ صيّاداً»، و«أظن».

واللّافِتُ للانتبَاهِ، تركيزُ درويش، في هذا العَمَل المُنتمِي إلى اليوميات، على الحادِثة العادِية. ويتبدّى ذلكَ جليّاً في «غيمة ملونة» و«واجب شخصي»، و«البعوضة» وغيرها.

418. راجع الفصل الثاني، المحور المتعلق بتساند الشعر والنثر.

يقول في هذه الأخيرة :

ألبعوضةُ، ولا أعرف اسم مُذَكَّرها، أشَدُّ
فَتْكاً من النميمة. لا تكتفي بمصّ الدم، بل
تزجّ بك في معركة عَبَثيّة. ولا تزور إلّا في
الظلام كَحُمّى المتنبي. تَطِنّ وتَزُنّ كطائرةٍ
حربية لا تسمعها إلّا بعد إصابة الهدف.
دَمُكَ هو الهدف. تُشْعل الضوء لتراها
فتختفي في رُكْنٍ ما من الغرفة والوساوس، ثم
تقف على الحائط... آمنةً مسالمةً كالمستسلمة.[419]

تتقدَّمُ أوضاع هذه القصيدةِ كأحوال للحَياة اليومية، والتي يمْكِنُ أنْ تحْدُثَ لأيٍّ مِنّا. والظاهِرُ أنّ الشاعر وَضعَ نفْسَهُ مكان القارِئ، وحاوَلَ أن يحْصِرَ «النص» في معناهُ الأوّل، ويمْنَع، بالتّالي هَذا القارِئَ، مِنَ النّفاذ إلى المعْنى التأويلي، كأنْ يُظَنّ، أنّ هذه البعوضة التي تسْتهْدِفُ دمَ الشاعرِ هيَ رمْزٌ. فَعمَد درويش إلى التّنْبيه على ذلك وكَسَرَ أُفُقَ التوَقُّعَات بقولِه :

...البعوضة، ولا أعرف اسم مُذَكَّرها، ليست استعارة ولا
كنايةً ولا تورية. إنها حشرة تحبُّ دمك
وتَشُمُّه عن بُعْد عشرين ميلاً. ولا سبيل
لك لمساومتها على هدنة غير وسيلة واحدة:
أن تغيِّر فصيلةَ دمك ![420]

بهذا المعنى يجْعَلُ درويش من اليوْمِيّ يوْمياً فحَسْبُ، ويكُفُّ أنْ يكُونَ رمْزاً أو صورَةً ذهْنِيّة. إنّ الشاعرَ يريد، من خلال هذا النموذج، أن يؤكد على أن قصيدته «نصّه الجديد» قادرٌ على مقاربة الحياة وجمالياتها الكامنة فيها. وهو ما يعضد قوله : «كلـمة واحدة، كلـمة واحدة فقط، تشع كماسة أو يراعة في ليل الأجناس، هي ما يجعل النثر شعراً! وكلمة عادية، يقولها لا مبالٍ لِلا مبالٍ آخر، على مفترق طرق أو في السوق، هي ما تجعل القصيدة ممكنة!»[421].

419. محمود درويش، أثر الفراشة، مرجع سابق، ص.39.

420. نفسه، ص.40.

421. نفسه، ص.222.

يبرُزُ النّص في أثر الفراشة متَخَفِّفاً من البلاغة والمجاز. ففِي النموذَجِ المدْرُوس، لا يرِيدُ الشاعِر، للْبعُوضَة أن تكُونَ مجازاً ولا كناية ولا تورِية. إنّه يريدُها بعوضَة بمعْناهَا المعرُوف (مادية الكتابة). منْ هذا المنظور، لا ترتقي القصيدة بارتقاء موضوعها، بل بطريقة تقديم ذلك الموضوع. كما أن اليومي، يتحول، تَبَعاً للمنظُورِ نفسِه، إلى متعالٍ ومُوحٍ وجميلٍ. ويغْدُو القريبُ المُتناوَلُ أبْلَغَ من البعيدِ المُتعالي.

بَدَا محمود درويش أكثَرَ اختِلافاً في أثر الفراشة. عما بدا عليه في دواوينه الأخرى. فقد تنبّهَ إلى قضية «اليومي»، وتَمَكّنَ مِنْ أنْ يرقَى به ليتجلّى مُعطىً جمالياً إلى جانب المُعطياتِ الجَمالية المألُوفة في شِعْرِه. كَمَا استطاع الشاعرُ أنْ يُوظِّفَ عَتَبَة العُنوان، لتعْميقِ هذا التوْظيف المخْتلِفِ للْيَوميّ، حَيْثُ يحيل «أثر الفراشة» على دَلالاتٍ مُتعدّدَة[422] تَحْضُرُ في مَوَاضِعَ كثيرةٍ منَ المَجْمُوعَة.

هكذا تتبدّى لنَا المُمارَسةُ النّصيةُ لمحمود درويش، في كلٍّ منْ في حضرة الغياب، وأثر الفراشة، تَصِلُ أزْمِنَتَها، وتعيشُ متاهَاتِها غَيْرِ المُنتهية، وتكْشِفُ عنْ قلَقٍ في الكِتابَةِ، وعنْ غُموضٍ يَلُفُّ الشِّعر بأسئلةٍ مُتَعَدِّدة ترْتبِطُ بطبيعَةِ الكتابَةِ ذاتِها وأُفُقِها في آنٍ. غيرَ أنَّ المُؤكّدَ هُوَ رِهانُ درويش على الشِّعرِ، وعدِّهِ بُؤرَة الاشْتِغال النّصي، ثم الانفِتاحِ على بَاقي أشْكالِ الكتابَة، والإقامة في البَحْث عنْ شكلٍ جديدٍ.

3.3 مركزية اللغة

إذا كانَتْ كتابَةُ القصيدةِ هيَ رهان محمود درويش، منْذُ ديوانِه الأوّل أوراق الزيتون، فإنّ مُمَارَستَه الشّعريّةَ ذهبَتْ إلى عَدّ الشِّعرِ مركزَ هذهِ المُمارَسة. ذلك مَا أكّدَتْهُ مُصاحَبَتُنا لأعْمال الشَّاعِر، وكشَفتْ عنْهُ مُقارَبَتُنا خِلالَ مُختلِفِ أطْوارِ هذا البحْث. على أنّ اللافِتَ، في هذا المُنجَزِ النَّصي الموْسومِ بالغَزارَة والاخْتِلاف، هُو مرْكَزِيَّةُ اللغة ضِمْن المَسألة الشّعرية لَدى درويش، وعدِّها دَالّاً بَانياً، لَهُ خُصوصِيتُه وقُوّتُه، بيْن باقِي الدّوالِ البانية للقصِيدة.

422. يُحيلُنا عنوان «أثر الفراشة» على نظرية علْميّة فلسَفية تَحمِلُ الاسمَ نفسَه : «The Butterfly Effect». وهِي ظاهرة تفسر الترابطات والتأثيرات المتبادلة والمتواترة التي تنجم عن حدث أول، قد يكون بسيطاً في حدّ ذاته، لكنه يولّد سلسلة متتابعة من النتائج والتطورات المتتالية يفوق حجمها، بمراحل، حدث البداية، وبشكل غير متوقع. وهو ما عبر عنه مفسرو هذه النظرية بشكل تمثيلي يقول ما معناه أن رفرفة جناح فراشة في الصين قد يتسبب عنه فيضانات وأعاصير ورياح عاتية في أبعد الأماكن في أمريكا أو أوروبا أو إفريقيا. «عن موقع :

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D%8AA%D%8A%3D%8AB%D8%9A%D%8B1_%D%8A%7D%84%9D9%81%D%8B%1D%8A%7D%8B%4D%8A9.

(تمت الزيارة يوم 25 دجنبر 2014، في الساعة العاشرة مساءً.).

بالانتقالِ منَ اللّغة المُتعدّية إلى اللغة اللازِمة؛ مِن التّعبير إلى الخَلق، ومُلامَسَة التقاطُعات التي وَشَمَتْها، تمثّلَتْ قصيدة محمود درويش الإبدالَ الذي عَرَفه نصُّه الشِّعري. وسَواء كانَ هذا الإبدال خفياً، أو بارزاً، فالمُلاحَظُ أنّهُ تَمَّ داخِل المُمارَسة نفسِها، لا خارِجَها، حيثُ شكّلَتِ القصيدةُ مجال التّحَقُّقِ النّصي. فَغدتْ بذلِكَ اللّغةُ تصوُّراً نظَرِيّاً يؤَطِّرُ المُمارَسَة النصية لدَرويش. وقدْ سَعى الشاعِر، في بحْثِهِ عن الشِّعرية في نصِّه، إلى تأمُّل اللّغة، وعدِّها مرْكز هذا البحْث، يكتُب : «أشعر بأنني في حاجة إلى لغة شعرية جديدة تحقق الشعرية في القصيدة بشكل يجعلها أكثر شعرية إذا أمكن»[423].

إنَّ النَّظر إلى اللّغة، بما هيَ مرْكزُ المُمارسة النصية يقُودُ إلى السّؤال عن علاقتها بالشّعر. ويذهَب هيدجر إلى اعتقاد أنّ اللغة هي إظهارٌ للوجود، يترُكُه الإنْسان يحدُثُ بوَصْفِه واقِعةً لغوية. حيث لا تصبح اللغة شعريةً، إلا إذا كانت قادِرةً على الإبانة والكشْف، وكلّ قُصورٍ قدْ يُسْقِطها في الكلام اليومي، الأمرُ الذي يُشَوّه، أوّلاً، ماهيّة الأشْياءِ، ثمّ ماهيةَ الوُجود، ثانياً. وعلى هذَا الأساس يصبح «عمل اللغة هو شعر الوجود الأكثر أصالة.»[424]

من جِهتِه، يرى محمود درويش أنّ الشاعِرَ واللّغة في علاقَةٍ متَوَتّرَةٍ. ويتصل هذا التوتر بتوَهّم الشاعِر قدرَتَه على تملّكِها، فيما هي تقودُه إلى الكتابة. يكتُب : «المشكلة أن الشاعر يظن أنه يقود اللغة. هذا ليس صحيحاً. اللغة أشدّ سيطرة على الشاعر لأن لها ذاكرتها ومنظومتها ونسقها وتاريخها وتراثها. ما يقدر أن يفعله الشاعر هو أن يعيد الحياة إلى لغة أصبحت مألوفة وعادية.»[425].

هكذا تتبَدّى لنا وضعيةُ اللغة في الخِطاب الشِّعري لمحمود درويش، سؤالاً لا تكُفُّ اللغةُ فيهِ عنْ تأمّل ذاتها، في علاقَتِها بمأزِق الكتابَة لديْهِ، وبحْثِه عن نصِّه الجديد. وبهَذا المعْنى، كذلك، تُصْبحُ اللغةُ مرْكزَ التصورات النظرِية التي تؤطِّر مُمارسة درويش لِفعلِه الكتابي، منْ داخِلِ مُنجزِه النّصي، ويبْطُلُ، بذلك، كلُّ تصور قبلي، وخارجيٌّ عنْها.

423. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، مرجع سابق، ص.12.

424. مارتن هيدجر، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003، ص.55.

425. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، مرجع سابق، ص.23.

خلاصة القسم الثاني

سَعى الفصلُ الأول، من هذا القسم، إلى مُقارَبة مفْهومِ اللّغة في المُنْجز النصّي للشاعر محمُود درويش، انطلاقاً من مُصاحبة نصّه الشِّعري، وجعْلِه مركزَ الاشتغالِ. وقدْ أفادَت دراسَتُنا أنّ المسألةَ اللغوية، عند درويش، هي منْ صميمِ المسألة الشّعرية لديه، وهو ما أكدّتهُ بعضُ نصوصِه، وحواراته الصّحفية.

من جهةٍ أخرى، أبانَتْ دراسَتُنا للمُعجمِ والتركيبِ، عند درويش، عنِ الغِنَى والتّعدُّد الذي يَسِمُهُا. فمِنْ حيثُ المُعجم، تبيّنَ لنا امتزاجُ أسماء من التراث الإنساني بالألفاظ العامية بالمفردات الغريبة بتلك الدّخيلة، وهو ما أكْسبَ لغة درويش نوعاً من الذاتية التي تجعَلُنا قادرينَ على تمييزِ خطابِه الشِّعري. أمّا من حيث التركيبُ، فقد كان لظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الاعتراض أثرٌ بارزٌ في البناء التركيبي للجملة في شِعر درويش، انطلاقاً من التنويع الذي طالَها، ورهانِ الشاعِر على بناءِ خطابِه الشِّعري، تركيبياً، اعتماداً علَيْهما.

على أن مقاربتنا للغةِ في أعمال محمود درويش قد مكّنتْ، أيضاً، مِنَ الوُقوفِ على مَا يَسِمُها مِنْ خصوصيّةٍ في التّركيب، وتقطُّعٍ في الإبْدالات التي لَحِقَتْها، وأزمةٍ طالَتْ وضعيةَ الكتابةِ في ذاتِها. وهو ما جَعلَ الخِطاب الشّعري لدرويش يعْرِفُ محَطّاتٍ، ومُنعرجاتٍ، لا تطمَئِنّ إلى راهنِها، بقدْرِ ما هِيَ مُتطلّعةٌ إلى النّص الآتي الذي يطْمحُ إليه الشاعر.

وقد كشفَ التحليلُ عنِ أن ما يمْنَحُ الخصوصية للتركيب اللغوي لدرويش، هو ما سَمّيناهُ زمنية التركيب، حيثُ يبْنِي الشاعرُ قصِيدتَهُ انطِلاقاً من تسَانُد الفِعل وأساليبِ النّداء والاستِفهامِ والأمر والنّهي والتمَني، بطريقةٍ تَسِمُ القصيدةَ، وتطبَعُها بفرادَةٍ مَا. على أنّ اللغة، في هذا الخطابِ، لمْ تسِرْ في خطّ واحد، بلْ توزّعتْ في خطيْن؛ خط اللغة المتعدية، وخط اللغة اللازمة، وقد أبانَتْ دراسَتُنا أنّ هذيْن الخطّيْن غيْرُ متوازِيَيْن، وإنّما أحْدَثا، تقاطُعاتٍ في تجارِبَ مخْصوصةٍ من المَسيرِ الإبداعيّ للشاعِر.

خلاصة عامة

مكّنَ اشتِغالُنا علَى المُمارسَة النّصية لمحمود درويش، في مُختلِف فُصول البَحث، مِنَ الوُقوفِ على مجموعةٍ منَ الخُلاصاتِ والنّتائجِ التي تمَسُّ مُنجزَهُ النصي. وقدْ سَاعدتِ الشِّعريةُ، بما هِيَ طريقةٌ لقراءةِ النص الشعري، في استخلاصِ بعضِ التصورات النّظرية، و الخصائصِ النوعية والقوانين الداخلية التي يَنْبَني عليها الفعلُ الإبداعي للشاعر.

بهذا الوَعي، حرِصَت الدراسةُ، في البِداية، على قراءةِ بعض المُقاربات التي أنْجزها نقّادٌ ودارِسونَ عنِ النِّتاج الشعري لدرويش، والتي تراوَحتْ بيْن منْ تناولَ أعمالَهُ الإبداعية منْ زاوية المضمونِ، ومنْ توَجّهَ نحْوَ النص للكشْفِ عن الفنّي والجمالي فيه. وقد أكّدَ التحليلُ أنّ النص الشعري لدرويش ظلّ رهينَ القراءاتِ التي صنّفتهُ ضمْنَ شعر القضِية الفلسطينية، وعَمِلَتْ على تَتَبُّع السياسي فيهِ، وجعلَتْ منهُ خطاباً ثوْرياً. فيما انفَتَحَت دراسَتُنا، من جِهَتِها، على مُختلِف الأعمال الإبداعية للشاعر بهَدفِ إعادَةِ قراءَتِها وَفق منْظُور يرُومُ الوقوفَ على العناصِر الدّالة فيها.

وهكَذا، بَدتْ لنَا تجرِبةُ الشاعِر مشدودةً إلى الجمالِي في القصيدة، بعدِّها مُختبَراً جرّبَ فيه درويش أشكالاً جديدةً في الكِتابَة، وبَنى فيه رُؤيَا مُغايرة للبِنْية المُوسِيقية في القصيدة، انفتَحتْ فيها تجربةُ الشاعِر على التاريخي والكَوني، واستضافَت الموتَ في أبْعادِه الميتافيزيقية، وانشَغَلتْ بسُؤال الشعر، وعلاقةِ هذا الأخيرِ بالنثر، بالنّظرِ إلى انفتاح الممارسة النصية لدرويش على الرسائل، واليوميات، والمقالات الصحافية. وقدْ تبَدّى، منْ خلالِ هذِه القِراءَةِ أنّ المُمارَسة النّصية لمحمود درويش راهَنتْ على الاستِمرارية والاختلافِ كشَرْطين أسَاسِييْن في العَمل الإبداعي، وعلى الهِجرة المُتبادَلة بين الشعر والنثر، وانشغالِ الشاعر ببَعض العناصِر النّصية كالحذف وإعادة الكِتابَة.

لمْ تكنْ مُمارسة درويش بَعيدةً عن الخَوضِ في المَسْألَةِ الشِّعرية؛ فإذا أقرَرْنا خلالَ

الدِّراسَة بغِيابِ دراسة نظرية مُؤسّسَة للشاعر، فإنّ المُنجزَ النّصي، نفسَهُ، شكَّلَ الرّحِمَ الخِصْبَ لتأمُّلِ القَضايَا الشعرية. وقدْ اتَّخذَ ذلك شَكليْن غير مُنفصِليْن؛ إمّا تصْريحاً، وإمّا انطلاقاً من اختبارِ عُنصرٍ بِنَائي، في علاقَتِه بباقِي العناصِر الأخرى، في عملٍ شعري أو مجموعةٍ من الأعْمال. ولنَا في مفاهيمِ الشِّعر والنّثر والصّورَةِ والإيقاع واللّغة مَا يُؤثِثُ فضاءَ هذه التأمُّلات النظرية.

وقدْ هيّأَ اشتغالُنا على المُمارسة النصيّة لدرويش استخلاصَ العناصِرِ التي ينْبَني عليْها تصوُّرُه لمفْهومِ الشِّعر؛ حيْثُ كشَفتِ الدراسَةُ عنْ أنّ هذا المفهومَ عَرفَ تحوُّلاتٍ مسّتْ جوهَرَهُ بانتقالِه من القصيدة التي كانت ترومُ التّعبيرَ، إلى القصيدة التي تَدعُو إلى التغيّر وتُقدّم المعنى على البناء، إلى قصيدة الرؤيا. وخلال هذا المسار عنّ لنا التنوُّعُ الذي وَسمَ النصوصَ الغائِبة التي انفَتَح عليها المُنجزُ النّصي للشاعِر، منْ خطابٍ ديني، وأشعار، وتاريخ، وملْحمة، ومسرح، وفنون بَصَرية مختلِفة.

وإلى جانِبِ الشِّعر، بَدَا جَليّاً انشغالُ درويش بالنّثر واشتغالُه عليه. ذلك أنّ قراءَتنَا لنِتاجِ الشاعر أكَّدَت الصلات والوشائجَ التي يفتَحُها الجنسانُ تُجاهَ بعضِهما؛ بحيث تبَدَّت العلاقةُ بينهما قائِمةً على التّجاوُر والتّسانُد. فإذا كان النثرُ جَارَ الشعر، بالنّظر إلى مرْكزية الشعر في المُمارسة الإبداعية لدرويش، فإن التساند انْبَنَى بينهُما على أساسِ كتابَةِ قصيدةٍ ذات خَصائِصَ نثريةٍ، أبرزُها المشْهدُ الشِّعري القائمُ على تعدُّدِ الأصوات، والقصيدةُ الموزونةُ ذات الجُمَل النثرية، التي يَعودُ إليها الشاعر لِيُضَمّنَها بعْضَ قصائِدِه، إضافةً إلى الانفتاح على السرد. وبالجُملة فإنّ الشاعرَ بَدا مؤَسِّساً لوعيٍ ينْبنِي على الإفادة من خصائِص قصيدةِ النّثر، دونَ الخروجِ من إطارِ القصيدةِ الموزُونة.

من جهةٍ أخْرى، كشَفَتِ الدراسةُ عنْ أنّ القصيدةَ عنْد محمود درويش بناءٌ يتِمّ انطلاقاً من العلاقات التي تُقيمُها عناصِرُها البنائيةُ فيما بينها. وهكَذا صدَر الشاعر عن وعيٍ بأهميّة الإيقاعِ، بما هُو تنظيمٌ للذّاتِ الكاتِبة، في علاَقَةٍ بالمَعْنى، فاختبَرَ المكانَ النّصي، وشَغَلَهُ بوضْعياتٍ مُختلِفة تَرَاوَحتْ بيْنَ الامتلاءِ والفراغِ منْ جِهةٍ، والصّفحةِ المُمتلئَة من جِهةٍ أُخرى، وبخاصّةٍ في الأعْمال التي اسْتَنَدَ فيها الشاعر إلى السّرد. وامتداداً للوَعي بالبِناء الذي ترسّخَ لدى درويش، لامَسْنا كيْفَ أنّهُ بنى قصائِدَ مُتعدّدة بناءً مقطعياً، يقومُ على أربعةِ أبياتٍ في كلّ مقْطعٍ، يُصبحُ معَهُ النصّ الشعري تشكيلاً هنْدسياً صارِماً لا عفويّة فيه، وهو ما دفعَ بالشاعِرِ نحوَ اختبارِ عنصرٍ إيقاعي آخرَ تمثّلَ في السوناتة الموسيقية.

وقدْ قادتْنَا مقارَبَتُنا للصّورَة الشّعرية في أعْمال الشاعر، إلى القَوْلِ بأنّها جاءَت لتكشِفَ عن رُؤيَتِهِ للعَالَمِ الموْضُوعي، ودَوْرِ الخَيال في الخَلْقِ الشّعري، مِنْ خلالِ تشْكيلِ عناصِرِ الوَعْيِ الإنساني، انطلاقاً من الإدْراكِ والتخيّلِ. وبذلك سعَتِ الصورةُ الشعرية، في المجمُوعات الشعرية الأولى، إلى التّعبير عن الواقِع الذي يعيشُهُ الإنسانُ الفلِسطيني، مُفيدةً منَ التّشكيل، فيما اخْتارَت لنفْسها، في تجاربَ لاحقةٍ، التعبيرَ عن الصُّورِ في ذاتِها بعيداً عنْ كلِّ رمزية أو إيحاءٍ.

وللّغةِ، متَى قاربناهَا مُنفَصِلَةً أو متّصِلةً بباقِي الدّوال الأُخرى للنّص الشّعري، وضعٌ مركَزِي في المُمارسة النّصية لدرويش. ذلكَ ما أكّدتْ عليه مُصاحبتُنا لنصّه الشِّعري. فاللغةُ، عند الشاعر، منْ صَميمِ المسألة الشّعرية لديه. وقد أظْهَرتْ مُقارَبتُنا للمُعجمِ والتركيبِ، عند درويش، الغِنَى والتّعدُّد في مستواهُما. أمّا المُعجَم، فانْبنى انطلاقاً منْ اندماجِ أسماء الأعلام التراثية بالألفاظ العامية بالمفردات الغريبة بتلك الدّخيلة، وهو ما وَسَم المُعجم اللغوي لدرويش بذاتية جعَلَتْنا قادرينَ على تمييزِ خطابِه الشِّعري. وأمّا من حيث التركيبُ، فقَدْ كانَ لظاهِرة التقديم والتأخير، وظاهرةِ الاعتراضِ أثرٌ جليّ في البناء التركيبي للجُملة في شِعر درويش، انطِلاقاً من التنويع الذي مَسّهُما، ورهانِ الشاعِر على بناءِ خطابِه الشِّعري، تركيبياً، بالاستناد إليْهما.

على أنّ ما يمْنحُ للتركيبِ اللغوي خُصوصِيَته، في شعر درويش، هو قيامُه على تسَانُد الفِعل وأساليبِ النّداء والاستِفهام والأمر والنّهي والتمَني، بطريقةٍ تَسِمُ القصيدةَ، وتطبَعُها بفرادَةٍ مَا، على نحوٍ يتردّدُ في مُجمَلِ المُمارسة النصيّة للشاعِر. من جهةٍ أخرى، كشَفَ وقوفُنا على وظِيفة اللغة في أعمال درويش أنّها توزّعتْ بيْن لغة التعبير، ولغة الخلق، من دُون أنْ تُحْدِثَ بينهما قطيعَةً؛ فالشاعر أبْدلَ اللغة المتعدية باللغة اللازمة، ثم استَمَرّ مُتراوِحاً بين اللغتين وهو ما جَعَلَنا نقولُ بالإبْدالِ المُتقَطِّعِ كمَلْمَحٍ بارزٍ يسِمُ اللّغة في شِعْر محمود درويش.

وضَعَنا الخطابُ الشعري لمحمود درويش أمامَ إشكال الحُدود بيْن الأجناس. وقدْ أظهرَت قراءَتُنا للأعْمالِ الإحالاتِ الواعيةَ التي كانَ يفتَحُها الشاعر في اتجاهِ المسرح والسّرد، بعْدما ترسّخَ لديه أنّ في الشعر تَنْتَفِي الحدودُ بين الأجناسِ. فبَدَا جلياً انشغالُ درويش بسؤال النص الشعري القادم، بعدما بلغ الفِعلُ الشعري أزْمَتَه، وعاشَ متاهَاتِه، وكشفَ عنْ قلَقٍ في الكِتابَةِ وأسئلتها المُتَعَدِّدة والمرتبطة بطبيعَةِ الكتابَةِ ذاتِها وأُفُقِها في آنٍ.

ثبت المصطلحات المترجمة

A

Absorption	امتصاص
Acte	فعل
Acte de lecturc	فعل القراءة
Acte de l'écriture	فعل الكتابة
Analyse	تحليل
Analyse textuelle	تحليل نصي

B

Blocage	عائق
Blocage épistémologique	عائق ابستمولوجي

C

Champs opératoire	حقل إجرائي
Code	قانون
Concept	تصور
Conception	تصور عام
Conquête	غزو
Communication	تواصل
Compréhension	فهم
Connotation	إيحاء

Construction	بناء
Contemporain	معاصر
Contexte	سياق
Contrôle	مراقبة
Corpus	متن

D

Déconstruction	تفكيك (هدم)
Dépassement	تجاوز
Devenir	صيرورة
Déviation	انزياح
Diachronie	تعاقب
Dialogue	حوار
Discontinue	متقطع
Discours	خطاب
Domination	هيمنة
Donné	معطى
Dynamisé	متحرك
Dynamisme	حركية

E

Ecriture	كتابة
Ecriture textuelle	كتابة نصية
Effacement	محو
Elément	عنصر
Ellipse	حذف
Enjambement	تضمين
Espace	فضاء (مكان)
Etat	حالة

Evolution	تطور
Expérience	تجربة
Expérience poétique	تجربة شعرية

F

Fonction	وظيفة
Fonctionnement	اشتغال
Forme	شكل
Fragment	مقطع
Fragmentaire	مقطعي

G

Genre	جنس
Genre littéraire	جنس أدبي
Grammaire	نحو
Grammatical	نحوي

H

Histoire	تاريخ
Hypothèse	فرضية

I

Image	صورة
Imaginaire	متخيل
Imagination	خيال
Impensé	لا مفكر فيه
Inconscient	لاوعي
Individu	فرد
Instrument	أداة
Interaction	تفاعل

Interne	داخلي
Interprétation	تأويل
Intertextualité	تداخل نصي
Intuition	حدس
Inversion	قلب

L

Langage	لغة
Langue	لسان
Lecture	قراءة
Lexème	معجمية
Linguistique	لسانيات
Linguistique textuelle	لسانيات نصية
Lyrique	غنائي

M

Marque	سمة
Mètre	وزن
Métrique	عروض
Métaphore	استعارة
Méthode	منهج
Méthodologie	منهجية
Modèle	نموذج
Modernité	حداثة
Mutation	إبدال

P

Parole	كلام

Pause	وقفة
Pause métrique	وقفة عروضية
Perception	إدراك
Poétique (la)	شعرية
Poétique (le)	شعري
Poéticien	شاعري
Pratique	ممارسة
Pratique textuelle	ممارسة نصية
Procédé en moins	طريقة أقل
Production	إنتاج
Progrès	تقدم
Prose	نثر

R

Rapport	علاقة
Réception	تلق
Répétition	تكرير
Rime	قافية
Romantisme	رومانسية
Rythme	إيقاع

S

Sacré	مقدس
Séquence	متتالية
Sémantique	دلالة
Sens	معنى
Seuil	عتبة

Signal	علامة
Signe	دليل
Signifiant	دال
Signification	دلالة
Sonnet	سونيت
Statut	وضعية
Structuralisme	بنيوية
Structuraliste	بنيوي
Structure	بنية
Structurel	بنائي
Sujet	ذات (موضوع)
Symbole	رمز
Symbolisme	رمزية
Synergie	تساند
Synchronie	تزامن
Système	نسق

T

Temporalité	زمنية
Texte	نص
- meta	نص واصف
- para	نص مواز
Textuel	نصي
Thème	محور
Théorie	نظرية

Transformation	تحول

U

Unité	وحدة

V

Vers	بيت
Vide	فراغ
Violer	خرق
Voisinage	تجاور

المصادر والمراجع

بالعربية

أ) الأعمال الأدبية

1. أعمال أدبية عربية حديثة

درويش، محمود:

1973، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

1977، أعراس، عكا.

1987، في وصف حالتنا، دار الكلمة، بيروت، الطبعة العاشرة.

1997، ذاكرة للنسيان، منشورات وزارة الثقافة، رام الله.

1993، مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة.

2008 أ، ورد أقل، دار العودة، بيروت.

2008 ب، أثر الفراشة، دار رياض الريس للنشر والكتب، بيروت.

2009 أ، جدارية، دار رياض الريس للكتب والنشر، ، بيروت، الطبعة الرابعة.

2009 ب، سرير الغريبة، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة.

2009 ج، لماذا تركت الحصان وحيدا، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة.

2009 د، لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة.

2009 هـ، كزهر اللوز أو أبعد، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة.

2009 و، حيرة العائد، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2009 ز، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

2009 ح، في حضرة الغياب، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2009 ط، الأعمال الأولى1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2009 ي، الأعمال الأولى2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2009 ن، الأعمال الأولى3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2015 أ، ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة.

2015 ب، الرسائل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية.

2. دواوين عربية قديمة

ابن مقبل، تميم، ديوان ابن مقبل، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1962.

القيس، امرؤ، ديوان امرئ القيس، تحقيق حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الخامسة، 2004.

المتنبي، أبو الطيب، ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، دمشق، بدون تاريخ.

ب) دراسات في الشعر والأدب

1. كتب عربية قديمة

ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1939.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الثاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، الطبعة السادسة، مكتبة صبيح، 1960.

العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوي، مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة، 1952.

2. كتب عربية حديثة

أدونيس :

علي أحمد سعيد، زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978.

مقدمة للشعر العربي، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، 1979.

سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985.

بسيسو، عبد الرحمن، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات – بيروت، 1999.

البعلبكي، إبراهيم، تاريخ الفن ووجوده، الفن واللغة والنحت البارز، الطبعة الأولى، دار الصداقة العربية، بيروت، 1995.

بنيس، محمد :

2014 أ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

2014 ب، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

2014 ج، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، الرومانسية العربية، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

2014 د، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، الشعر المعاصر، الطبعة الرابعة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

2014 هـ، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج4، مساءلة الحداثة، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

دراج، فيصل، «القصيدة والأرض المتحولة»، في هكذا تكلم محمود درويش، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.

راضي، عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد الأدبي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.

الشنتوف، عز الدين،

2013، في نظرية الشعر، قراءات في كتاب مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، مع آخرين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط.

2014، شعرية محمد بنيس: الذاتية والكتابة، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

العيد، يمنى، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

الغدامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985.

فضل، صلاح، نظرية البنائية، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980.

مفتاح محمد، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، الجزء الأول، مبادئ ومسارات، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010.

الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.

النابلسي شاكر، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

النقاش رجاء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دار الهلال، بيروت، 1971.

3. دراسات أدبية معربة

أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

بلانشو موريس، أسئلة الكتابة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ونعيمة بنعبد العالي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2004.

كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2014.

هيدجر مارتن، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003.

ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

ج) معاجم

أبو الفضل، ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، 1994.

الجواليقي، أبي منصور، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، 1942.

عبد الرحيم، فانيا مبادي، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، دار القلم، دمشق، 2001.

العنيسي طوبيا، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، دار البستاني للنشر والتوزيع، بيروت، 2008.

مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004.

د) مجلات وصحف

1. مجلات

الآداب، العدد 4، بيروت، 1970.

الجديد، العدد 5، حيفا، 1965.

الشعراء، العددان الرابع والخامس، المركز الثقافي الفلسطيني، رام الله، 1999.

الفكر المعاصر، العددان 18- 19، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1982.

الكرمل، العددان 86 و90، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، 2006، 2009.

الكلمة، العدد 21، لندن.

مشارف، العدد 3، القدس وحيفا.

نزوى، العدد 72، عُمان.

2. صحف

الاتحاد الاشتراكي، العدد 10965، الدار البيضاء.

الحياة، 14 دجنبر 2005، لندن.

القدس العربي، العدد 5939، بيروت، لندن.

هـ) مواقع الكترونية

http://gafsa.jeun.fr/t-28856topic

http:/ar.wikipedia.org/wiki

بالأجنبية

أ) دراسات في الشعر والأدب

Aquien, Michèle, *La versification appliquée aux textes*, 2e édition, Colin, Paris, 1990.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, 3 éditions, Quadrige, PU, Paris, 2004.

Dessons, Gerard, *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, Paris1993.

Gary-prieur, Marie- Noëlle, *Les termes clés de la linguistique*, Édition Seuil, Paris, 1999.

Lotman, Iouri, *La structure du texte artistique*, Bibliothèque des sciences humains, N.R.F, Gallimard, Paris, 1973.

Meschonnic, Henri,

- *Poésie sans réponse*, Editions Gallimard, Paris, 1978.
- *critique du rythme*, Editions verdier, Paris, 1982.
- *Les états de la poétique*, PUF, Paris1985.
- *Dans le bois de la langue*, Edition Laurence Teper, Paris, 2008.

J. Molino et J. Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, P.U.F, Paris, 1982.

Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, 1978.

ب) معاجم

Grand Larousse de la langue française, Paris, Librairie Larousse, 1978.

فهرس الأعلام

ابن الأثير، ضياء الدين، 146، 167.
ابن جني، أبو الفتح، 184، 185، 233.
ابن مقبل، تميم، 76.
ابن منظور، أبو الفضل، 81، 84، 129، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 235.
أدونيس، علي أحمد سعيد، 21، 22، 68، 94، 95، 199، 200، 201، 204، 233.
أرسطو، طاليس، 112، 234.
أكيين، ميشيل، 104.
إيكو، أمبرتو، 153.
باشلار، غاستون، 108.
البرغوثي، حسين، 28.
بروست، ميشيل، 177.
بسيسو، عبد الرحمن، 33.
البعلبكي، إبراهيم، 37.
بلانشو، موريس، 188.
بنيس، محمد، 13، 21، 22، 50، 51، 52، 54، 63، 65، 66، 68، 73، 74، 75، 76، 80، 84، 95، 96، 98، 101، 123، 125، 126، 137، 153، 156، 181، 186، 187، 196، 197، 200، 208، 210، 233.
بيضون، عباس، 50.
تودوروف، تزفيطان، 133.

جبران، خليل جبران، 54، 84.
الجرجاني، عبد القاهر، 156.
الجواليقي، أبو منصور، 235.
حديدي، صبحي، ، 7، 27، 37.
خضر، حسن، 28.
الخمار، محمد، .21
دراج، فيصل، 20، 56.
دكروب، محمد، 67.
دوسون، جيرار، 155.
راضي، عبد الحكيم، 156.
زقطان، غسان، 28.
زكريا، محمد، 28.
السياب، بدر شاكر، 21، 68.
الشنتوف، عز الدين، 13، 65، 81، 96، 153، 208.
عبد الرحيم، فانيا مبادي، 235.
عبد الصبور، صلاح، 68.
العسكري، أبو هلال، 167.
العنيسي، طوبيا، 235.
العيد، يمنى، 124، 154، 215، 234.
الغذامي، عبد الله، 110.
فضل، صلاح، 155، 198.
القاسم، سميح، 43، 44، 45، 134، 135، 204.
القيس، امرؤ، 76، 134، 135.
كوهن، جان، 82، 83، 106، 129.
لوتمان، يوري، 186.
لوركا، فيديريكو غارسيا، 64، 102، 138، 139.
المتنبي، أبو الطيب، 91، 136، 178، 179، 213.
مفتاح، محمد، 21، 22، 23، 63، 81.
الملائكة، نازك، 43، 94، 95.
ميشونيك، هنري، 70، 82، 83، 95، 96، 98، 176، 177، 178، 208، 209.

النابلسي، شاكر، 48.
النقاش، رجاء، 20، 24، 25.
هيدجر، مارتن، 65.
وازن، عبده، 81، 85، 93.
ياكبسون، رومان، 82، 83، 131، 155.

فهرس

تـقديم	5
القسم الأول كتابة محمود درويش تعدد الممارسة النصية وبناء الوعي النظري	13
مدخل	15
الفصل الأول : تعدد الممارسة النصية عند محمود درويش	17
1. تلقي محمود درويش	17
1.1 شاعر القضية	18
2.1 شعرية درويش	19
2. قراءة في الأعمال	22
1.2 دواوين شعرية	22
1.1.2 نشدان الجمال	22
2.1.2 كتابة الواقع	27
3.1.2 مختبر القصيدة	30
4.1.2 شعرية التاريخي	33
5.1.2 كتابة الموت	35
6.1.2 لا نهائية القصيدة	38

2.2 نصوص نثرية 40
1.2.2 الصحافة : تجربة في الكتابة 40
2.2.2 الرسالة إبداع 42
3.2.2 ذاكرة للنسيان/ في حضرة الغياب 43
3. عناصر نصية 45
1.3 بين الحذف وإعادة الكتابة 45
1.1.3 حذف ديوان 45
2.1.3 حذف قصائد من ديوان 46
3.1.3 حذف مقاطع من قصيدة 47
2.3 الهجرة : بين الشعر والنثر 48
1.2.3 هجرة القصيدة 49
2.2.3 هجرة النص 51
3.2.3 إشكالية التصنيف 52
4. الذائقة الشعرية 55
1.4 وضعية التحول 55
الفصل الثاني : محمود درويش : مفاهيم وتصورات 59
مدخل 59
1. مفهوم الشعر 60
1.1 قصيدة التّعبير 60
2.1 أولوية المعنى 64
3.1 قصيدة التّغيُّر 67
4.1 الشعر والذاكرة 71

1.4.1 النص الشعري 72
2.4.1 النص الديني 75
2. مفهوم النثر 78
1.2 التجاور بين النثر والشعر 79
2.2 النثر والشعر : التركيب بالتساند 82
1.2.2 سياج أولي 82
2.2.2 المشهد الشعري 84
3.2.2 قصيدة بخصائص النثر 88
3. مفهوم الإيقاع 92
1.3 شعرية البناء 92
2.3 الإيقاع في القصيدة 93
3.3 وضعية المكان النصي 96
3. 4 البناء البصري للقصيدة 100
1.4.3 البناء الرباعي 100
2.4.3 السوناتة الموسيقية 102
4. مفهوم الصورة الشعرية 105
1.4 الصورة كتعبير عن الواقع 107
2.4 الصورة والتشكيل 110
3.4 الصورة لذاتها 111
خلاصة القسم الأول 117

القسم الثاني : بناء الخطاب الشعري 119

مدخل 121

الفصل الأول : بنية اللغة عند محمود درويش 123

1. مفهوم اللغة في القصيدة 123

2. عناصر المعجم الشعري 129

1.2 أسماء من الثقافة الإنسانية 131

2.2 الاحتفاء بالعامية 138

3.2 استضافة الغريب 142

4.2 الانفتاح على الدخيل 146

3. بنية التركيب في القصيدة 152

1.3 البناء بالقلب : بين التقديم والتأخير 154

1.1.3 تقديم الجار والمجرور 155

أ- تقديم الجار والمجرور على المفعول به 155

ب- تقديم الجار والمجرور على الفاعل 156

ج- تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل 156

د- تقديم الجار والمجرور في أسلوب القصر 157

هـ- تقديم الجار والمجرور، المتعلق بخبر محذوف، على المبتدأ 157

و- تقديم الجار والمجرور على الخبر 158

ح- تقديم الجار والمجرور في الجملة المنسوخة 158

2.1.3 تقديم الظرف 159

أ- تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل 159

ب- تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به 160

ج- تقديم الظرف والمضاف إليه على الخبر 160
3.1.3 تقديم المفعول به 161
أ- تقديم المفعول به على الفاعل 161
ب- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل 161
4.1.1 تقديم الخبر على المبتدأ 162
5.1.3 تقديم الحال 162
6.1.3 تأخير الفاعل 163
2.3 الاعتراض وبناء الدلالة 164
1.2.3 الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية 165
أ- الاعتراض بين الفعل والفاعل 165
ب- الاعتراض بين الفعل والفاعل من جهة، والمفعول به من جهة ثانية 166
ج- الاعتراض بين المفعولين 167
2.2.3 الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية 167
3.2.3 الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة 169
4.2.3 الاعتراض بين متممات الجملة 170
الفصل الثاني : اللغة والخطاب 173
مدخل 173
1. خصوصية اللغة 174
1.1 سياج أولي 174
2.1 الفتنة بتضاعيف اللغة 176
3.1 زمنية التركيب 184
3.2 التنويع على الزمن : التركيب بالتساند 188

2. إبدالات اللغة 194

1.2 إضاءة جهة المساءلة 194

2.2 من اللغة المتعدية إلى لغة الخلق 195

3.2 الإبدال المتقطع 202

3. مساربُ الخطاب 206

1.3 من اللغة إلى الخطاب 206

2.3 أزمة النص 209

3.3 مركزية اللغة 212

خلاصة القسم الثاني 215

خلاصة عامة 217

استطاع الشاعر محمود درويش أنْ يُراكم تجربة إبداعية غنيّة لها الامتداد والتنوع. إذْ لَم يكتف بكتابَة الشّعر، بلْ كتبَ النّثْر أيضاً. وبذلك يكون قد أصدر أربعة وعشرينَ ديواناً وكتباً نثريّة تتوزع بين الرّسائل واليوميات والنّصوص. وتعدّ هذه الاستمرارية والتنوّع مسوّغين لطرْح مجْموعة من الأسئلة التي لها ارتباطٌ وثيق بإشكالية الدراسة؛ منْ ذلك : هل هذا التعددُ في المَارسَة يعني، بالضّرورة، تعدداً في طرائق الكتَابة ؟ ثمّ، هلْ لهذا التّعدد أثرٌ في إغناء مُمارسة محمود درويش الشعرية ؟

مكتبة عالم الباحثين

سفيان الماجدي ولد يوم 26 مارس 1984 بالدار البيضاء، حاصل على الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء سنة 2006، وعلى شهادة الماستر في الشعر المغربي الحديث سنة 2009 من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط عن موضوع : فكرة الحداثة في لغة القصيدة المغربية المعاصرة. ومن الكلية نفسها، نال الماجدي شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث سنة 2016 عن أطروحة اللغة في أعمال محمود درويش.

9 789954 659410

الثمن 100 درهما